

## الترجمة بين قوسين

■ قمر كيلاني. ■

### الترجمة بين قوسين

مجلتنا - الآداب الأجنبية - تعتمد أساساً على الترجمة ... هذا واضح. وهي تختار من المواد الواردة إليها بوفرة ما يتناسب مع روح العدد سواء أكان عدداً نوعياً أم متتابعاً. وقد تعتمد إلى تكليف بعض المترجمين ممن لهم اسم وخبرة في هذا المجال إذا اقتضى الحال بموضوع معين ... تراه المجلة مناسباً أو ضرورياً لعدد ما. ونحن وباحترام شديد للمترجمين ندقق في أسلوب الترجمة أولاً وفي مطابقته للنص الأصلي المرفق ثانياً... والذي يجب أن يرفق دائماً.

إضافة إلى أهمية النص في تحقيق الهدف وهو (المثاقفة) وخاصة المعاصرة منها وهي في النهاية الغاية الواعدة والمتجددة للمجلة.

لكن المجلة إذ تمنح ثقتها لبعض الأسماء التي سبق أن قدمت موادها ونشرت لاتقف موقف المتشكك في أن هذا النص هو لهذا الاسم أم لسواه... خاصة إذا كان المترجمون من أعضاء إتحاد الكتاب العرب

أو من المتعاونين معه. صحيح أن مترجماً ما يقع اختياره على نص ما للترجمة بحد ذاتها فقط بل لأسلوب الترجمة أولاً ولروحها ثانياً. لأن الترجمة هي المترجم نفسه... وهي عمل كالإبداع... بل هي إبداع آخر يدل على صاحبه أو يعبر عنه. ويكفي في هذا المجال أنه يحمل اسمه وتوقيعه كما اعتراف الأب ببنوة ولید له. فهل يوجه الاتهام إلى من يقول: هذا الولد ابني؛ أما أن بعض المترجمين (وهم قلة قليلة والحمد لله) يدينون أنفسهم بأنفسهم إذ يدعون ما ليس لهم...

ويأخذون نصوصاً سبق نشرها وربما منذ سنوات ليمهروها بتوقيعاتهم وخواتيمهم .. وكلما كانت المسافة الزمنية أطول والمساحة الجغرافية أبعد كلما خيل إليهم إلى أن الأمر لن ينكشف... وأن المسألة قد تمر بهدوء وسلام... وهامهم قد نعموا بشهرة زائفة... أو بمكافأة لاتزيد بل ربما تنقص عما تقدمه مجلات أخرى من هذا القبيل.

ولعل الأمر أيضاً يمر على سوانا أو ربما يمر معنا. لكن القضية قضية مبدأ أخلاقي وعرف أدبي وقانون يمليه الضمير والوجدان قبل أن تمليه حقوق المترجمين أو الناشرين... فهل ضاقت السبل وتقطعت الجسور حتى تتم عمليات الاقتطاف إن لم نقل الاختطاف وحتى يتوهم أحدهم أن كل مجلة أو دورية أو كتاب جزيرة مقطوعة الاتصال بسواها أو أنها طمست ماعداها؛ لا تريد أن نذكر أسماء بعينها... ولأن نشير إلى نصوص بحد ذاتها... فليست غايتنا التشهير... ولا أن ندل على التقصير إنما هو النيج القويم... والدرب السليم. وما نظن أن من يتصدى لهذه المهمة الصعبة والنييلة أي الترجمة (لو كان مترجماً حقاً) عاجز عن البحث عن نصوص أخرى ... أم أن ارتياد السهل أهون من صعود الجبل؟

## ■ الأدب الأجنبية ■

وما نظن أيضاً أننا نفتقر إلى المترجمين الجيدين الواعين والقادرين على حمل المسؤولية ونحن لامتيز واحداً منهم عن الآخر لأن المقصود هو افساح المجال أمام أكبر عدد من المترجمين للمساهمة الجدية والمجدية في حمل رسالة ثقافية عبر مجلة لها رصيدها على المستويين العربي القومي والعالمي الأجنبي.

أما عن القوسين فنقول إن القوس الأول يفتح كلمة (ترجمة) والثاني يغلّق على كلمة (أمانة)... نعم... (ترجمة أمانة) ليس للترجمة فقط... وإنما للنص نفسه مصدراً وهوية وذمة في الأداء المطلوب وأخشى أن أقول (النقل) لأن الترجمة ليست نقلاً من لغة إلى أخرى لكنها دخول في ثقافة أخرى وتشيّع وتمثّل للنص بحيث يكون التواصل بين المترجم وما يترجمه إلى حد يجعل النص كما لو أنه خلق جديد.. أو إبداع من نوع جديد.

وإذ نأسف لحواشي معدودة نصيب منها أن يتكرر سواء من هذا المترجم أو تلك المترجمة (والأسماء النسائية تشق طريقها في عالم الترجمة) نعود فنقول إن الرقابة أولاً وأخيراً هي من ضمير المترجم... من وجدانه..

من احترامه لشرف الكلمة سواء أكانت مترجمة أو غير مترجمة ... فكما أن المترجم لا يبيع لنفسه الزيادة في النص أو النقصان فيه كذلك يقف موقف النزاهة تجاه من سبقه... وما أكثر القطوف.

ونحن أيضاً لاننشر سراً ولانذيع خبراً لو قلنا إن مجالات كثيرة... وصحفاً أكثر.. بل كتباً ومراجع أصبحت تعاني من هذه المشكلة إن صح أن نسميها مشكلة لأنها ليست كذلك... ولا هي إشكالية

تحتاج إلى مساعلة أو مناقشة أو أية حلول. فهي منتهية ما إن تبدأ ...  
واللوم على من يحب أن يقع عليه اللوم... ولو دافع المدافعون ...  
ونفى المدانون. وقالوا إنه التوارد أو التجانس... لكنه ليس على أي  
حال التطابق.. ولا هو المأخوذ كالممنوخ.

وعذراً من قرار مجلتنا لهذه الافتتاحية فنحن نعمل جاهدين  
لنفصل القمع عن الزؤان... ولننقي أزهير مترجماتنا ساطعة فواحة  
من كل بستان. وسلانا تظل ملأى بالثمار الجيدة السليمة... وخطتنا  
هي القويمة.

وإذا كانت (الترجمة) تتجاوز حدودها فيما يتعلق بنقل عبارة أو  
نص من لغة إلى أخرى فهي تستخدم للتعبير عن الأفكار والمشاعر...  
وماهي بالبعيدة عن منطق الإنسان فكيف بالمبدع أو الكاتب والشاعر.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





## رغم الصّوة: فرويد والسينما في

"ثلاثة نمور في الشرك" لفويبر موكابيرا إنفانثي

و"قبلة المرأة العنكبوت" المانويل بوي.

■ ترجمة الدكتور مالك سلمان ■

من هي كورين تيلادو؟ ربما تكون أشهر كتاب الإسبانية الحديثين، أو باربرا كارتلاند الرواية الوردية القصيدة، أي المكافئ الأمريكي اللاتيني للرواية الرومانسية للتهرجية. أين بمقدورنا أن نجد كورين تيلادو وروايتها الوردية القصيدة - والرواية التصويرية القصيدة، والمسلسلات الشعبية، والتانغو، وأفلام الدرجة الثانية، وكافة التجليات الأخرى للثقافة الشعبية التي تعمل على تشكيل العقل الأمريكي اللاتيني الحديث وتشويهه - أين يمكن أن نجد هذا كله في الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة؟ إن (الباروك الجديد) و (الهجاء المينيبي) هما اللقبان المرتبطان بالرواية النخبوية في فترة (الازدهار). وقد قيل إن "الهجاء المينيبي الذي يعالج المواضيع والمواقف الثقافية يبين حماسه وحيويته بطرق ثقافية من خلال مراكمة أكدياس ضخمة من معارفه الواسعة حول موضوعه". (١) وهكذا فإن صرحاً ثقافياً معقداً مستمداً من قمم الثقافة العالمية على مدى القرون يسند الروايات المعقدة لخوسيه ليزامالينا وأليخو كاربنتيير وخوليو كورتازار وكارلوس فوينتيس، إذا اكتفينا بذكر البعض فقط.

(١) (الهجاء المينيبي): هذه التسمية أتت من مينيوس الذي جاء بهذا النوع من الكتابة، وكان فيلسوفاً وهجاءً سافراً من القرن الثالث قبل الميلاد. وقد سخر من هجاء الناس (بما فيهم الفلاسفة) بأسلوب يمزج بين التنز والشعر. وقد فُتد في ذلك فازو (ولذلك يُسمى هذا النوع من الكتابة (الهجاء الفاروني) أيضاً) ولوسين، وخاصة في كتابه "الحوارات: (الترجم).

ومع ذلك، فإن خورخيه لويس بورخيس -الأب المؤسس للرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة- يدرج رواياته الميتافيزيقية ضمن البنى العامة المتواضعة للرواية البوليسية وأفلام الكاوبوي. كما تتمفصل أعمال (جويس البرازيلي) خوانوميماريس روسا، في نقاطها الأكثر أهمية حول الحكمة الشعبية للأعاني الشعبية (كانيتفاس) وتنسج بناءها من (قصص الخيط) التقليدية التي تباع في الأسواق الشعبية. إن سيفيرو ساردي، سليل الباروك الجديد، يُدخل مسيحه

المجرد من القدسية في الأوبرا الساخرة في "من كابو، مع أغنية". كما يقوم كل من ماثويل بوي وغوتيرز موكابيريرا إنفانتي -موضوعا هذه الدراسة- بإغراء القارئ وإدخاله إلى عالم نصوصها المثقلة بالسينما والمكتوبة بلغة السينما. وعلى الرغم من أن الرواية الأمريكية اللاتينية بعيدة عن الأدب الجماهيري، نرى أنها قادرة على استيعاب الثقافة الجماهيرية بنجاح كبير.

ماهي المضامين والتأثيرات الناجمة عن إتحاد رفيق متافيزيين هما النخبوي (السوقي)؟ دعونا نعدّ إلى نصوصنا السينمائية وإلى فكرة غوتيرز موكابيريرا إنفانتي عن السوقي (السوقي، بمعنى الشعبي). يقول المؤلف في معرض حديثه عن روايته "جيم إنفانتي": "أريد لكتابي القاسي هذا أن يرتبط... بالأفلام السينمائية، بحيويتها الفظة وديناميتها اللا متناهية وذوقها الشعبي" (٢) إن "جيم إنفانتي" -وهي غزو كابيريرا إنفانتي الضخم لعالم الجنسولوجيا (أي علم الجنس)- تقدّم وتجسّد نظرية حول (الرواية السوقيّة) التي تتّمنّج نفسها على الأفلام السينمائية من خلال تجنبها للنماذج الثقافية التي تميّز الروايات الأخرى. إن رواية "جيم إنفانتي"، الناعمة والشفافة والحسّية، تذكرنا بالفيلم المبني على الرواية الأخرى، "قبة المرأة العنكبوت" لمانويل بوي والتي سالت من قلم المؤلف بسهولة كبيرة إلى درجة أنه ظنّ أنها "شفافة مثل قطعة عادية من ورق الاستشفاف". إن سهولة قراءة قصص الأفلام ذات البُعدين والتي تشكّل رواية "المرأة العنكبوت" توازي السهولة التي يبدو أنها كُتبت بها. ولكن حذار، فهناك، (استراتيجية عنكبوتية) معينة في هذه الروايات الهجينة. ويعترف كابيريرا قائلاً: "لا يمكن لأي شيء سوقي أن يكون مقدّساً، ولكن كل شيء سوقي هو إنساني". إن شفافية السرد تغري القارئ بالدخول

إلى أعمال يتبين أنها -بالإضافة إلى كونها أشرطة سينمائية- شبكات أثنى حيثت في أعظم الإهتمامات الإنسانية وأكثرها لاهوياً.

إن طبيعة الإشارات الفلمية ووظيفتها في رواية كابريرا السابقة، ثلاثة نمور في الشرك، سوف تقدمان لنا فكرة عن الطريقة المتبعة في إنجاز (حبكة) على هذه الدرجة من الراديكالية. كما أن الإشارات إلى أفلام الرعب من الدرجة الثانية تتوفر بغزارة وخاصة في "باكاتا"، القسم الأخير من الرواية والأكثر ميثاقية بين الأقسام الأخرى كلها. ويمكن للمرء أن يتساءل: لماذا أفلام الدرجة الثانية بالتحديد؟ بما أن أفلام الدرجة الثانية قصص بسيطة مسئلة وتفتقد إلى البنى الفنية، فقد كانت موجهة إلى عرض الشرائح الجماهيرية. كما تشير السوقية اللفظة، التي تتميز بها أفلام الدرجة الثانية حصراً، إلى ميزتها الأكثر جاذبية، أي شهرتها بين صفوف العامة وشهرتها الجماهيرية. وللحفاظ على هذه الشهرة، كانت أفلام الدرجة الثانية تميل في الغالب إلى الأفعال الإنسانية المتطرفة (الرومانس والمغامرة)، مولدة بذلك ردود فعل متطرفة أيضاً (الحب والكراهية والخوف والإثارة) في مشاهديها. كما أنها تحقق، بواسطة ميلو دراميتها، وظيفة التطهير الكلاسيكية من خلال التمييز وتقسيم مجموعة من الصور - عن المشاعر التي كانت ستبقى مكبوتة لولا ذلك - ألواء، كما كتب باركر تايلور في سنة ١٩٤٧ عن أفلام الرعب: "إن المخلوق المصنم لإخافة الجميع في الفيلم - سواء كان غوريلا ضخمة كما في الفيلم المسلي (كينغ كونغ)، أو نوعاً من أنواع الإنسان الاصطناعي - هو في الحقيقة رمزٌ للحياة اللاواعية، رمزٌ يتم تحويله إلى حالة ما قبل الوعي من خلال صور الشاشة السينمائية." (٣) إن أفلام الدرجة الثانية هذه، ومن جراء الخدمة السيكلوجية الحساسة التي تؤديها ولشهرتها بين الجماهير، تصلح كنموذج لأفلام هوليود وليس كتجريح بها.

يعتبر كابريرا بوضوح عن إعجابه بأفلام الدرجة الثانية ويركز على البعد السيكلوجي لأفلام مثل "الناس القطط" و "الكونت دراكيولا" و "الرجل النبوة" و "مشيت مع زومبي" إلخ، كما أنه يذكر هذه الأفلام ويسند إليها وظيفة "أساسية في القسم الأخير من الرواية، "باكاتا". ومن الناحية الموضوعاتية والأسلوبية، تمثل الفورة الكبيرة لـ "باكاتا" احتقلاً أخيراً باللعبة المتلاشية - أو العالم الليلي الذي بنته

شخصيات ثلاثة نمور في الشرك\* لصّد واقع العنف الخارجي والإرهاب السياسي والمسؤولية. وتبعاً لقوانين العالم الليلي، يجب إحباط أي تهديد لوجوده أو تحويله إلى مجرد طرفة. وفي "باكاتا" تطبق العناصر السلبية على العالم الليلي من كل جانب: منبوسترفيدن قد مات، ويمكن لسيلفستر أن يكون في طريقه إلى العمى، كما اقتربت نهاية الروح الرفاقية بينهم، وكوي يفكر بالانضمام إلى فيدل، ويتزوج سيلفستر من لورا. وبينما يطبق الواقع عليهم، يتأقلم سيلفستر مع مخاوفه بسرعة من خلال نقلها إلى الأفلام التي يشير إليها أو التي يحكي قصصها. وبكلمات أخرى، فهو ينقل مخاوفه إلى وسط مقبول ويقصصها على نفسه على أنها حكايات تخيلية. ولذلك يقوم سيلفستر بتصوير كوي المتكلف والمذعي على أنه قرنة من فيلم "خاطفو الأجساد"، كما يصور (الديسابار يسيدوس) السياسيين على أنهم زومبيون [أي أموات أحياء]، كما تتواجد بكثرة صور مصاصي الدماء والمخلوقات التي تعيش تحت الماء وسكان المريخ والنساء الغنود.

ومع ذلك فإن الشكفة الحقيقية التي يثيرها فعل الإراحة تأتي من العلاقة المزدوجة -المرّة والجلوة- التي تظهر تحتها الأفلام في "ثلاثة نمور في الشرك". ويقارن سيلفستر بين متع رعب الأفلام المزيف للواضح والجماعي لفيلم "الاناس انقطط": "متحدين بمتع رعب الأفلام الجاهز"، وبين "الرعب الضاغط والحاد لفيلم "الشيء القادم من العالم الآخر": "ولكن الرعب الذي شعرت به كان من نوع مختلف... رعب أعرف الآن أنه ليس مجرد رعب رجاعي، ولكنه رعب حقيقي ويكاد يكون سياسياً" (ص، ٣٦٦). ومهما يكن هذا الرعب الذي تولده الأفلام فعلاً فهو يصدر رعباً ميتافيزيقياً أعظم، إذ تنتهي الرواية بسيلفستر وهو يقف على شرفته وينظر إلى الماء متسائلاً عن نهاية صديقه الميت بوستروفيدون، في حال انتهى إلى أي مكان محدد:

وهو يشعر بدو...خبة باسكالية كانت، وستكون، أكثر رعباً من الكائنات المريخية وهي تتسرب إلى جسدي، حاملة مصاص الدماء في أوعيتي الدموية أو حاضنة في جسمي ميكروباً مجهولاً، وهو الخوف من عدم وجود كائنات مرتخية في الواقع، أي، ببساطة، الخوف من عدم وجود أي شيء، سوى العدم ربما... (ص، ٤٨١).

وبكلمات أخرى، تخلق صور الفيلم الوحشية وزناً يكاد يكون ميتافيزيقياً من خلال إعطائها شكلاً ومضموناً للموراء الذي -في حال لم تكن تلك المخلوقات من المريخ أو من مصاصتي الدماء- الذي يمكن أن يكون خواءً -لاشيء، وهي أعظم تشعيريرة فلسفية على الإطلاق.

إن استخدام الأفلام كلفة للتعبير عن المخاوف المكبوتة، كما نرى في ثلاثة نمور في الشراك" يصبح العامل الحاسم في رواية "المرأة العنكبوت" حيث يشكل جزءاً من مجموعة من العناصر التي تعتمد على خلق تناظر بين الأفلام والأحلام. إن أفلام الدرجة الثانية الستة المروية في "المرأة العنكبوت" تعكس قراءة بوي الحرفية والتحليلية للرأي الذي ينظر إلى هوليود كآلة للحلم أو -بكلمات المؤلف نفسه- كـ "مصنع للأحلام". ولكن بوي ليس الشخص الأول الذي يخلق تناظراً كهذا، إذ تسبق تعليقات الناقد مايكل وود على الأفلام كلفة للحلم شكل نقاشنا هذا: "إن عمل الأفلام هو عمل الأحلام، كما قال ناثانيل وست، ولكن الأحلام هي رسائل مختلطة من حياة اليقظة". (٤) وكما تفعل الأحلام في التحليل النفسي، تلامس قصص الأفلام في "المرأة العنكبوت" نقاشات لقضايا الشخصيات المركزية، حيث أن المشاعر والظروف المرتبطة بحاضرها وماضيها -كما سنرى- تخلق ركيزة الأفلام المروية. ولكن أولاً يجب على هذه العناصر المزور عبر شيء أشبه بما أسماه فريد بـ (الرقيب). ويشكل رقيب الحلم -كما هي الحال في الرقابة الصحفية- حاجزاً يجب على الأفكار الحلمية الخام للمشاعر والغرائز المكبوتة أن تتجاوزه، إما لاعتبارها أو لجعلها مقبولة بالنسبة لمضمون الحلم. والآن، فإن الاضطهاد -أو الكبت- الذي يمارسه المجتمع الأرجنتيني في ظل الحكومة العسكرية التي سجنّت اللوطي مولينا والثوري فانتين يتخلل كل زاوية من زوايا الزنزانة ويشكل الرقيب الذي يمنع التعبير المباشر عن الحقائق. ورداً على نظام الكبت هذا يقوم مولينا وفانتين، كما يفعل سكان العالم الليلي، بتطوير نظام معاكس، أو مجتمع مغاير، من الزنزانة ("نستطيع أن نبني علاقتنا بالطريقة التي نريدها") تلعب فيه الأحلام دوراً حاسماً. وتختتم النهاية التقليدية للحكايات الخرافية ("وعاشوا في نعيم دائم") قصتين من قصص الأفلام التي يتم إنتاجها في ظل نظام الرقابة هذا: وكما يحدث في الحكاية الخرافية، فقد تم نقل (الرسالة) عبر رقيب ما

وإسقاطها على لغة مقبولة هي لغة أفلام الدرجة الثانية المتكفئة البريئة التي تكمن حقيقتها الأساسية لواقعيتها.

كما يتم التعبير عن اهتمامات الشخصيات وتحييدها في قصص هذه الأفلام، وذلك بعد أن استُبدلت مراجعها الحقيقية بمجموعة محايدة من المراجع التخيلية.

ويتضح لأي شخص شاهد الأفلام الحقيقية التي بُنيت عليها ثلاث من قصص الأفلام ("الناس القطط" و "الكوخ المسحور" و "مشيت مع زومبي") أن مولينا - وهو أداة الرقيب دون أن يدرك ذلك - يعيد كتابة الأفلام التي يرونها بحيث يصبح هو مؤلفها. (٥) وإذا كان الأمر على خلاف ذلك، فإن نص كل فيلم يحمل بوضوح آثار تنخله في الثغرات وإعادة ترتيب الأحداث الناتجة عن الفشل، بالطريقة التي يختارها مولينا لسرد الحكايات: ليلاً وعلى دفعات، بغية زيارة الإثارة. وأكثر من ذلك، يتم تحويل كل فيلم من هذه الأفلام إلى خزانة عرض لحساسية مولينا، للجمال الطلق الذي يمر عبر جمالية رومانسية هابطة. فمولينا (يقراً) ويعيد كتابة الأفلام في سديم من البلاغة والرؤية النهوليودية.

كما يمكننا أن نرى بوضوح أن مولينا يحول بنوعية (ولكن بشكل لاواع) هذه الأفلام تبعاً لذوقه الفني والأدبي. ولكن فكرياً نفهم أن ذوي يتبع -ظاهرياً ومن خلال مولينا- عملية نصية مناظرة لعمل الحلم، علينا أولاً أن نناقش ذلك المركب الفرويدي.

وعوضاً عن إلغاء المادة السيئة بهذه البساطة، فإن الرقيب يلعب دور المترجم في الأحلام من خلال تغييره لشكل الأفكار الحلمية. ويتألف عمل الرقيب، المعروف بعمل الحلم، من مجموعة انتقالات كما يخدم حاجات الحلم الأساسية، وهي تجميع المادة المكبوتة الأخيرة والطفولية وتقديمها للحالم بحيث تحقق الأمنية المرجوة. وقبل أن يدع الرقيب أفكار الحلم تمضي في طريقها، فإنه يقوم بتسويها، كما هو معروف جيداً، ويقوم بذلك في الدرجة الأولى بواسطة تقنيات التكثيف والإزاحة. إن إزاحة النبيرة النفسانية إلى عنصر أكثر خلواً من الأذية يمكن أن تؤدي الوظيفة السينمائية لتبادل تعبير مجرد لآلوان له لفكرة الحلم... بتعبير تصويري ملموس، طالما أن كل ما هو تصويري قادر على التمثيل في

الأحلام\* (٦) إن انتقالاً أخيراً، وسينمائياً بالدرجة نفسها - وهو مأساماد فرويد بـ (التفصيل الثانوي) - يصهر الأفكار الحلمية المتنوعة في شكل قصة.

ويستلزم وصف عمل الحلم هذا صورة دقيقة للعملية التي سنسبها (الترميز) في "المرأة العنكبوت" بالتحديد لأن بُوي - كما يعترف هو نفسه - قد رمّز الرواية من خلال رمز موازٍ للغة الأحلام: "كل شيء في الرواية يُقدّم عبر وسيط"، و يحاول الحوار تجنب قول الأشياء بشكل مباشر. وربما يكون ذلك الذي لا يُقال أكثر أهمية وإيحاءً. إن الأوجه المختلفة لعملية الترميز - وهي ترجمة الحياة إلى فن (رفيع أو هابط) - تلعب دوراً مركزياً في أعمال بُوي (٧) ومع ذلك تصبح التشفيرة هي الرواية في "المرأة العنكبوت" و"العانة الملائكية" فقط، ويكون تحديها الكبير في فك رموز العمليات المأخوذة من الأوضاع الشخصية للشخصيات والتي يقوم مولينا ببنائها فيها من خلال إعادة كتابة الأفلام.

وكما هي الحال في الأفلام - والتي تكون دائماً لئويّة - فإن محرك قصص أفلام "المرأة العنكبوت" ومادتها الواضحة مستمدان من ظروف الشخصيات داخل الزنزانة وخارجها. وتتضح عملية الترميز بشكل أكبر عندما تمرّ التفاصيل من الزنزانة إلى قصص الأفلام مباشرة، وإحدى هذه الحالات المتعددة هي كتابة مولينا التي يتم نقلها بشكل تطهيري إلى (أنا الأعلى)، أي إلى الخادمة الصغيرة في "الكوخ المسحور": "إن حزن الخادمة هو مجموع حزنين" وفي حركة إزاحة أكبر تشكل أصلاً الخيانة - خيانات مولينا المتعددة لقائنين - بشكل قسري مرحلة حلّ انعقد لكل فيلم. وبما أن مولينا يتمهاى باستمرار مع البطلنة ("أنا دائماً مع البطلنة")، فإن البطل هو الطرف المذنب دائماً وبالإضافة إلى إزاحة كهذه، فإن ظروف الزنزانة تُعالج بشكل تعويضي في قصص الأفلام: كما يحدث عندما يقوم مولينا - في نوبة من الاستياء من حماس القائنين الثوري - لحاد - بتصوير النازية في فيلم (المغامرة) على أنها مضاربة للماركسية بالتحديد ويمجد هتلر كإله لها. وعلى مستوى أكبر بكثير، تحدّد بعض ظروف حياة الشخصيات السابقة اختيار الأفلام وحبتها: فيلم "الكوخ المسحور" التوردي - بحكايته عن تحول خارق يولده الحب - يعكس ويكتب نهاية سعيدة لعلاقة مولينا بالنادل غابرييل الذي ربما يحوله الحب - بشيء من الحظ - إلى شخص لوطي. وكتحقيق شفاف للأمنية، يشير الفيلم إلى ربط

غابرييل من خلال تطبيق ثُوريّة فرويدية على بطل الفيلم، حيث أن كلمة 'mozo' في الإسبانية تعني (الشاب) و(النادل). وفي النهاية تحدث عملية ترميزية مكثفة جداً عندما يخلق مولينا- كتكثير عن خيائته- فيلم مغامرة لفلانتين يكشف بشكل ملتو عن الصراع الذي يدور داخل فلانتين بين أصوله اليورجوازية ومبادئه الثورية. وفي منتصف قصة الفيلم نرى كيف يقوم حلم فلانتين، أو أفكاره الهلوسية في المقاطع المكتوبة بأحرف مائلة، بتشخيص هذه الأفلام فيناءً على ملاءمتها كوسيلة لسرد سيرته الذاتية الخاصة والحميمة. ويدخل فلانتين نفسه في حبكة الفيلم أو يعيد ترميز نفسه فيها مرة ثانية.

إن الميزة الرئيسة لشباك الأفلام هي درجة الإقراط في تحديد عناصرها، كالصور التي تصل إلى مضمون الحلم: فهي لا تشع من حيوات الشخصيات المتزامنة جانباً فقط، بل شاقولياً أيضاً -على مستوى مجازي. وعندما تخضع قصص الأفلام هذه لدراسة دقيقة- وهي مشابهة للأفلام التي تستمد مادتها من الأحداث الأخيرة والعصاب الطفلي الذي هو جنسي في الغالب فإنها تظهر كحكايات أخلاقية سايرة جنسية تكون موضعاً لقوى شخصية وفوق شخصية. وبينما تقوم الشخصيات نفسها -كما هو مفترض- بترميز الأفلام في ظروفها الشخصية، يعني المؤلف بعداً خارجياً في كل فيلم يخاطب قضايا النواظ والأدوار الجنسية، إنخ.

إن المؤشر الأول على هذا البعد الخارجي -والأول أيضاً في سلسلة التعليقات على الأفلام يأتي مع قراءة فلانتين الفرويدية لفيلم جاك تورنور "الناس القطط" ويمهد فلانتين، الذي يتماهى مع الطبيب النفساني في الفيلم، لقراءات مشابهة للأفلام الأخرى من خلال تأويله لفيلم "الناس القطط" كمجاز عن المخاوف الجنسية: "ولكن هل تعرف مالذي أعجبنى فيه؟ إنه أشبه بمجاز -واضح في الواقع أيضاً - عن خوف المرأة من استسلامها للرجل، فباستسلامها الكامل للجنس تتحول إلى حيوان" ولا يمكن الإعلاء من شأن الهوامش التي تشوّش تركيز القارئ على النص وتعرض النظريات الجنسية المثلية بالتفصيل وتبدأ مع الفيلم الثاني وتكتسب وظيفة الحاشية نفسها. وعلى الرغم من أن الهوامش تبدو وكأنها تظهر في لحظات غريبة من النص، إلا أنها تملئ قراءة سيكولوجية وتحليلية فرويدياً، بشكل عام- لتلك الصفحات أو للصفحات التي تليها. وفي بعض الأحيان يظهر الارتباط بين



الإثنين بشكل جلي: إذا إن هامشاً حول القمع يترافق مع لقاء مولينا الأول مع مدير السجن، كما أن البطولات الجوّالة لفيلم المغامرة- حيث يخون الإبن أباه وبعد ذلك أمه- لاكتسب معنى إلا في ضوء عقدتي أوديب وإليكترا المشربوحتين في الهوامش. وفي الغالب، كلما كان الحوار بين النص والهوامش ملتوياً، كلما كان أكثر قدرة على الكشف: فبينما تبدو نظريات الأصول الفيزيولوجية للجنسية المثلية- التي تأتي بين جزئين من أجزاء فيلم الدعاية النازية- وكأنها تشير فقط إلى مولينا وغابرييل، فإنها تشكل في الوقت نفسه تعليقاً ساخراً على النظريات النازية العرقية.

إن قصة الفيلم الأخيرة -وبفضل طبيعتها المرمرّة المزدوجة- تشكل مفتاحاً لعلاقة الحب بين مولينا وفالنتين والمغزى الأعم للكتاب ككل. فعلى المستوى الظاهري يقدم الفيلم المكسيكي فعلاً تحرّرياً، حيث تقوم امرأة شابة بتحرير نفسها من استبداد المليونير للبحث عن حبها الحقيقي. ولكن كل مافعله في واقع الأمر هو الدخول في قيد آخر: فبعد أن أصبحت أسيرة الحب فإنها تضلّج بيمينتها وراحتها وكرامتها، كما أنها تتبع جسدها في نهاية المطاف لكي تفتن حبيبها الذي يقع فريسة لمرض قاتل. وتصل زومبيتها الممودة إلى قمتها بفوت حبيبها، بعد أن يتركها محنّة في المنام وهي لا تزال تشعر بالنشوة لفكرة أنها أحبت شخصاً حباً حقيقياً. ويعتبر مولينا وفالنتين هذه (النهاية الغامضة) أفضل أجزاء الفيلم -وهما محقّقان في ذلك لأن القصة التي يرويها الفيلم هي قصتهما مرمرّة. وينتقل مولينا وفالنتين -هما أنهما قد تحرّرا من استبداد القيود الاجتماعية من خلال علاقتهما الجنسية- إلى فضاء يقع خارج عالم القمع الاجتماعي. وكما يعلّقان (بدا الأمر وكأننا كنا على جزيرة نائية.. فمن المحتمل أن هناك من يضطهدنا خارج هذه التزانة، أجل، ولكن ليس في الداخل هنا. فلا أحد يضطهد الآخر هنا.... فالرجلان يعتقدان أنهما قد تحرّرا من النظام القمعي. ولكن لسوء الحظ هناك دليل قاطع على عكس ذلك. ففي اليوم التالي لاتصالهما الجنسي الأول، يلعب مولينا وفالنتين أدواراً ذكورية- أنثوية مقلوبة مع بعضهما البعض، إذا يقوم مولينا على خدمة فالنتين، بينما يصرّ فالنتين على استمرار نوع من الجو الرومانسي مهما كلف الثمن ("اللجنة! قلتُ إنني لن أسمح بأية مشاعر تثير الحزن هذا اليوم، ولذلك فلن تكون هناك أية مشاعر من

هذا النوع\*) وعلى الرغم من ذلك، فليس هناك شيء أكثر تعبيراً من قدر الشخصيتين. فولينا -وهو ليس ثورياً، ولكنه عبد للحب، كما يدرك فالنتين، يموت أثناء محاولته تفتحص تخیلات فيلم الدرجة الثانية الذي يرويه: "القضية عادلة؟ هم... أظن أنه ترك نفسه يُقتل لأنه، بتلك الطريقة، سيموت كما تموت بطلة فيلم سينمائي، وليس للأمر أية علاقة بالتضاييا العادلة". ومن خلال أفكار فالنتين انهلوسية، نتوصل إلى أن أعظم أثر تركه فيه مسار الأحداث هو القبول ليس بجنسيته المثلية بقدر ما هو القبول بطبيعته اليورجوازية: (٨) فهو يعبر عن قرقه من المرأة العنكبوت، وتنتهي الرواية بتصريحه الأول عن حبه لمارتا التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى. وسوف يتضح لنا أن فالنتين قد أوقع مولينا في شباك صنعها هو، شباك الاستغلال.

وكما تشير هذه (النهاية الغامضة)، فمن المحتمل أن انقلاباً لم يحصل من اللوطية إلى الثورية، والعكس صحيح أيضاً: فالشخصيتان بقيان ضحية تلاضطهاد دون أن تدركا ذلك، ضحية للشباك التي توضحها الهوامش فقط، ومن هنا يأتي البعد (المجازي) للفيلم الأخير.

إن مجموعة الهوامش الأخيرة للفيلم السابق تدعو إلى تحرير اللوطيين، كما تدعو الجنسيين الغيريين لكي يحدو حدوهم. وفي الوقت نفسه، فهي تشير إلى الصعوبة الكبيرة في إيجاد (طريق ثالث، أي لتحرير اللوطيين من نموذج المضطهد- المضطهد في الأدوار الجنسية. وإذا نظرنا إلى المادة الفنية الهابطة الرومانسية للفيلم الأخير -من خلال علاقتها بهذه الهوامش، إذ أن الفيلم المكسيكي لا يتضمن أيأ منها بعد ذاته- فإنها تبدو وكأنها تشكل استجابة ساخرة وسلبية وبالتالي لدعوة إلى طريق جديد. إن محاولة البطلة لتحرير نفسها -هذه المحاولة التي تعيقها فكرة تقليدية عن الحب- تستجيب لذلك على المستوى التحليلي النفسي لعجز الشخصية عن الهروب من الأدوار الجنسية السائدة..

لماذا تفشل شخصيات ماتويل بوي في الهروب من شباك المرأة العنكبوت؟ ماذي يجعل هذه الشخصيات سجناء ويحولها إلى شخصيات زومبية من نوع ما؟ إن المغازي الشخصية و(التحليلية النفسية) المرمرة في الفيلم الأخير يتعاشق بعضها مع الآخر بدقة، حيث أن قوة الثقافة الجماهيرية نفسها هي المسؤولة عن الموازنة

والظواهر وللأسف فإن جزءاً من تلك القوة هي الأفلام التي تشكل تفكيرنا، وبشكل خاص أفلام الدرجة الثانية الرومانسية التقليدية، بأبطالها الأقوياء الصامتين وبطلاتها الذوايات، والتي تحدّد أفكارنا عن مفهومي الذكورة والأنوثة. وهنا يكتسب موضوع الخيانة تعريفه الأخير، فكما قال بوي: "الشخصيات غير مسؤولة تماماً عن أفعالها لأنها نتاج بينتها. والشيء الأكثر قمعيةً هو عجزها عن التفكير لنفسها، أي عجزها عن أن تكون شخصيات أصيلة." وبما أنها تستخدم كسلاح لغسيل الدماغ الثقافي، فإن دوافع بوي توحد بين فرويد والسينما، وهي تعمل تحت العلامة المزدوجة نفسها التي تعمل تحتها أفلام كابريرا: مرةً وحلوة، ومستودع لما لا يمكن قوله. ووسيلة لما يمكن أن يبقى غير منطوقٍ لولا ذلك.

المقال مأخوذ من كتاب:

جون كينغ (إعداد)، "الرواية الأمريكية اللاتينية الحديثة" (لندن: فيبرا ندفير، ١٩٨٧)، ص: ٢٦٨-٢٨٢.

هوامش:

١- نور ثورب قراي: "تشرّيح التفكّك" (برنستون: مطابع جامعة برنستون، ١٩٥٧) ص: ٣١١.

٢- غوتيرمو كابريرا إتغانتشي، محاضرة أقيمت في جامعة فرجينيا، شارلوتزفيل، ١٩٧٨.

٣- باركر تايلر، "سحر الأفلام السينمائية وأسطورتها" (نيويورك: سايمون وشوستر، ١٩٤٧)، ص: ٧٦.

٤- مايكل وود، "أمريكا في الأفلام السينمائية" (نيويورك: بيسيك بوكس، ١٩٧٥)، ص: ١٦.

٥- من بين قصص الأفلام الست المروية، هناك ثلاث قصص مبنية على أفلام حقيقية، أما القصص الثلاثة الأخرى فهي مركّبات من عدة أفلام: (حسب تسلسل

ظهورها في الرواية) "الناس القطط"، إخراج جاك تورنور (١٩٤٢)، والفيلم المخترع عن الدعاية النازية واسمه "فذر" (والفيلم مروى في فيلم "قيلة المرأة الضكبوت")، و"الكوخ المسحور"، إخراج جون كرومويل (١٩٤٦)، و"ماسشميه بفيلم (المغامرة)، و"مشيت مع زومبي"، إخراج جاك تورنور (١٩٤٣).

وماسشميه بالفيلم (المكسيكي).

٦- سيفموند فرويد، تأويل الأحلام" في كتابات فرويد الأساسية، إعداد أ.أ. بريل (نيويورك: راندوم هاوس، ١٩٣٨)، ص، ٣٦١.

٧- إن روايتي ماتويل بوي "خاتمه ريتا هيوورث" و "التافو المفجع" تتناولان تأثير الثقافة على وعي الفرد، بينما تشكل الأحلام وتبلل الوعي والسرود السريري في قضية بوينس آيريس "تاريخاً تطبيقياً جنسياً- نفسانياً لشخصياتها الرئيسية. ومثل "المرأة الضكبوت"، فإن رواية "الغابة الملائكية" -الرواية السيكولوجية المطلقة- تقدم لنا توضيحاً تصويرياً لكيفية ترميز اللاوعي للمعلومات الحقيقية المقدمة له.

٨- تنتظر البروفسورة أليسيا بورنيسكي إلى مولينا وفالنتين على أنهما الشخص نفسه، في علاقة بين مثيلين، "كما أنها تنتظر إلى علاقتهما بصفتها شبكة تنفي الفوارق بين الحبيين" كما تقول إن الرجلين قد قاما- في زنازة فاشية- بإعادة تركيب جنسية المجتمع الذي سجنهما.

# الأدب الإنكليزي القديم

بقلم البروفيسور :

آيفور إيفانز

■ ترجمة الدكتور زياد الحكيم ■

يوصف الأدب الإنكليزي غالباً بأنه بدأ بالشاعر تشوسر، وهذا يعني أن لإنكلترا أدباً يمتد ستة قرون. ولكن في الواقع إن لإنكلترا أدباً يمتد أكثر من ستة قرون قبل أن يولد تشوسر. وباستطاعة القارئ أن يفهم المعنى العام لصفحة من أعمال تشوسر دون صعوبة. غير أنه إذا نظر إلى الأدب الإنكليزي القديم فإنه يجدد و كأنه مكتوب بلغة أجنبية. وهذا هو السبب في إهمال الأدب الإنكليزي القديم و بإمكاننا اليوم أن نطلع عليه عن طريق الترجمة.

وقد وقع أهم حدثين في تاريخ إنكلترا قبل الفتح النورماندي. ففي تلك الفترة غزت قبائل الأنكلز و السكسون و الجوت إنكلترا و بدأ بذلك التاريخ الإنكليزي. ولا شك أن الغزاة الوثنيين كانوا سادة في أوطانهم، و لكنهم غيروا سلوكهم فيما كانوا يبحثون عن " مجال حيوي " أما الحدث الكبير الثاني في تلك الفترة فكان اعتناق الإنكلز الدين المسيحي. ففي عام ٥٩٧ جاء أوغسطين من روما وأخذ يدعو الجوت في ( كنت ) إلى المسيحية، فيما كان رهبان من أيرلندا يقيمون الأديرة في نورثمبريا. و يرتبط معظم الشعر الإنكليزي في بدايات العصر الأنكلوسكسوني بهذين الحدثين. فالفصص إما أحضرها الغزاة من البلاد الجرمانية الأوربية أو أنها تظهر اهتماماً كبيراً بحكايات الكتاب المقدس والدين المسيحي.

و قد سُجِّل في العصر الأنكلوسكسوني في مخطوطات. و حياة المخطوطة حياة صعبة. و تعتمد معرفتنا بالشعر الأنكلوسكسوني على أربع مجموعات من المخطوطات هي : المخطوطات التي جمعها السير " روبرت كوتون " وهي

موجودة الآن في المتحف البريطاني، و كتاب إكستر وقد قُدمه لكتاترانية إكستر الراهب "ليو فريك" بعد عام ١٠٥٠ بقليل، و (كتاب فيرسيلي) الذي عثر عليه في فيرسيلي بالقرب من ميلانو عام ١٨٢٢ (ولم يقدم أحد تفسيراً مقبولاً لكيفية وصول الكتاب إلى هناك)، و أخيراً المخطوطات في مكتبة بودليان في أكسفورد، وقد تبرّع بها العلامة الهولندي فرانسيس دوغون أو جونيوس أمين مكتبة إيرل أوف أرنبل. و في مجموعة السير روبرت كوتون توجد مخطوطة (بيوولف)، وهي أهم قصيدة في العصر الأنكلوسكسوني. و يظهر تاريخ هذه المخطوطة كيف أن كل شيء يقاوم إمكانات بقاء أية مخطوطة.

وعلى هذا فليس في وسع المرء أن يقيم الأدب الأنكلوسكسوني أو الأدب الوسيط بالاعتماد على المخطوطات المتيقنة وحدها. فالمجوهرات الأنكلوسكسونية وغيرها من الأعمال الفنية تشهد بأننا أمام حضارة أكثر غنى وتقدماً مما يشير إليه ما بقي من المخطوطات وحده. أما فيما يتعلق بالأدب الوسيط فقد درسه دراسة وافية "ر. م. ويسون" في كتابه (الأدب المفقود في إنكلترا العصور الوسطى) ١٩٥٢. ويشير الكتاب إلى عدد كبير من القصائد المفقودة، وإلى أبطال مجهولين، وإلى قصص لم تسجل حتى الآن. و بإمكاننا أن نفترض أنه كان ثمة تقليد من الشعر الغنائي، رغم أننا لا نعلم على قصائد نظمت قبل القرن الثالث عشر. و الواقع أن معظم الشعر الذي وصل إلينا من القرن الثالث عشر هو شعر ديني، لأن الشعر الديني حفظ في الأديرة فكان له حظ أوفر من الحماية مما كان للقصائد شير الدينية. ومما لا شك فيه أن الشعر الغنائي كان موجوداً. وهناك سجلات من القرن الثاني عشر في (إيلي) تشير إلى أن الشعر الغنائي كان معروفاً هناك في ذلك الوقت. وتغطي هذه السجلات الشاعر (كانوت) الامتياز بأنه كان واحداً من أقدم شعراء العصور الوسطى، وتشير إشارة واضحة إلى قصائد غنائية شعبية قديمة جداً بعضها إياحياً و البعض الآخر أقل إياحية. ونذكر مثلاً واحداً من الأدب الأنكلوسكسوني الوسيط المفقود هو قصيدة للشاعر (بيد). ويشير إلى هذه القصيدة كوثيبرت، أخذ أتباع (بيد)، في رسالة له عن وفاة الشاعر، ويقول أنها تحدث عن الانفصال المريب للروح عن الجسد.

و حملت قبائل الأنكلز قصة بيولف معها إلى إنكلترة في القرن السادس. وفي إنكلترة بعد عام ٧٠٠ نظمت القصيدة. كان ذلك بعد وفاة النبي محمد بسبعين سنة، وفي العصر الذي شهد نشوء الأسرة الإمبراطورية العظيمة ( تانغ ) في الصين. وبعد ذلك بثلاثمائة سنة، في نحو عام ١٠٠٠، كتبت المخطوطة التي بين أيدينا الآن. و لا نعرف الظروف التي مرت بها المخطوطة في السنوات السبعمئة اللاحقة. وفي عام ١٧٠٦ تبين أنها موجودة في مكتبة السير " روبرت كوتون ". وبعد ستة وعشرين عاماً شب حريق في المكتبة، وأُنقذت المخطوطة بصعوبة. و بإمكان المرء أن يرى حواف صفحاتها المحروقة في المتحف البريطاني. وهناك جزءان من قصيدة أخرى بعنوان ( والديري )، ولعلها في الأصل كانت بطول قصيدة بيولف، عثر عليهما عام ١٨٦٠ في غلاف أحد الكتب في المكتبة الملكية في كوبنهاغن.

و تعتبر قصيدة " بيولف "، وهي تتألف من حوالي ثلاثة آلاف بيت، أول قصيدة طويلة باللغة الإنكليزية. و بالرغم من ذلك فإن البطل و البيئة في القصيدة لا يمتان بصلة إلى إنكلترة. و مع أن الأنكلز هم الذين أحضروا القصة إلى إنكلترة إلا أنها لا تصف حياتهم، ولكنها تصف حياة الإسكندنافيين. و قد تبادلت القبائل الجرمانية القصص دون قيود بالرغم من أنها تقابلت فيما بينها و قاتلت كل من كانوا قريبين منها. و آمن شعراؤها على الأقل بوجود شعب جرمانى واحد هو شعب جرمانيا. و هكذا فإن أول قصيدة إنكليزية تروي قصة جرمانية جلبها إلى إنكلترة الأنكلز، و نظمت في شكل قصيدة في إنكلترة. و تتحدث قصة " بيولف " عن وحش اسمه غرندل، يقض مضجع هروثغار، ملك اندانمركيين، في قصره العظيم هيوروت. ويهبط مقاتل شاب اسمه بيولف مع جمهرة من أصحابه لمساعدة الملك، فيقهر غرندل، و يصراع فيما بعد والد غرندل، وهي وحش بحري، في وكر في قاع إحدى البحيرات. وفي القسم الثاني من القصيدة نلقى بيولف وقد أصبح ملكاً. ويتعين عليه الآن بعد أن أصبح طاعناً في السن أن يدافع عن بلاده ضد ثنين ناري. وتختتم القصيدة بوصف لمراسم جنازته. ويرى بعض النقاد أن ضعف القصيدة يكمن في القصة. فهم يقولون إنها قصة خيالية حول وحش وتنانين. ولكن الوحش كان حقيقياً في تلك الأيام، من الممكن أن يلقاه أي

## ■ الأدب الإنكليزي القديم ■

رجل على طريق نائية في ليلة ظلماء. و كان الوحش هناك ضخماً و قاسياً و شريراً، يترصد بالرجال. والبطل هو الذي يملك القوة و الشجاعة لقتله. ويقترح النقد الحديث أن قصة بيولف أكثر من مجرد قصة ساذجة. فهناك قيم رمزية و دينية و أسطورية في صميم الموضوعات التي تطرقها. ولعل هذه القيم نفسها هي التي توحى بساذجة القصة. وزعم بعض النقاد، على نحو مقنع، بأن القصيدة تقدم رؤى بالغة الثراء. فبالإضافة إلى القصة هناك صور للمجتمع في بلاط رجل مقاتل بكل ما فيه من تبادل للمجاملات و الهدايا و بكل ما فيه من احتساء للشراب. و الشاعر حاضر بين المقاتلين ينشد أشعاره حول مآثر الشجعان من الرجال. وفي بعض مقاطع القصيدة تظهر رصانة الأسلوب وجماله. وفي القصة الرئيسية إشارات إلى عالم مأساوي كامل بحبكات تختلف عن حبكة بيولف. وفي هذا كله جلال و سمو فكأنه ينتمي إلى عالم أرسطراطي متمدن.

و قصيدة بيولف مكتوبة ببيت طويل كما هو الحال في جميع القصائد الأنكلوسكسونية، و القافية فيها معنومة، و لكن هناك جناس استهلاكي في كل بيت. كما أن مفردات الشاعر فيها خاصة ومركزة. و هو يستخدم عبارات مجازية لوصف الأشياء و الأشخاص. و على هذا فالبحر هو "طريق البجعة" و الجسم هو "بيت العظام". و بالرغم من أن القصيدة تصور الحياة الوثنية للقبائل الجرمانية، إلا أنها نظمت بعد أن اعتنقت إنكلترا الدين المسيحي. و نجد الدين الجديد و القيم البطولية القديمة كلاهما في القصيدة. غير أن موضوعات الشعر عموماً في هذه الفترة هي موضوعات العصر الوثني المبكر، ففيه تمجيد للمصابرة و الشجاعة و فيه إيمان بالقدر. و هو يصور روحاً لن يتسنى للشعر في أي مرحلة لاحقة أن يصورها على نحو مماثل. و يمكن الوقوف على قوة الروح البطولية القديمة في قصيدة قصيرة بعنوان ( مالدون ) كتبت مباشرة بعد معركة مالدون عام ( ٩٩٣ ) :

لا بد أن يكون الفكر أكثر صلابة و القلب أكثر ذكاء

لا بد أن تزداد الشجاعة فيما يدب الوهن في أوصالنا

و هنا إشارة إلى قيم عصر بطولي أكثر قدماً بأسلوب ملحمي. إن الكتابة بهذا الأسلوب حول معركة معاصرة إنجاز نادر في الشعر في أي عصر. وكتب



## ■ الأدب الإنكليزي القديم ■

و.ب.كير يقول : " ليس هناك ما هو أكثر جزالة من بيولوف في اللغة الإنكليزية قبل تشوسر، وليس هناك ما يماثلها في وصف البطولات قبل سامسون أغونستس."

لا شيء في الأدب الإنكليزي القديم يمكن أن يقارن بقصيدة بيولوف. فالقصيدة لها جلال ملحمة كلاسيكية. و يحتمل أن يكون مؤلفها قد قرأ أعمال " فيرجل " أو بعضاً من الملاحم اللاتينية التي جاءت بعد " فيرجل ". ويوجد بين أدينا عدد من القصائد القصيرة التي تروي، مثل بيولوف، قصصاً من الشعوب الجرمانية. فقصيدة (ويدست) أو (الرحالة) تصف رحلات شاعر إلى قصور الملوك الجرمانيين و في (كتاب إكستر) نجد سبع قصائد قصيرة ذات أهمية إنسانية عظيمة هي : (ديور) و (ولف وايدويسر) و (نواح الزوجة) و (رسالة الزوج) و (الحطام) و (الجوال) و (البحار). و الحياة في هذه القصائد جميعاً تنسم بالحزن، و المتكلمون فيها يذمون بالقدر بالرغم من أنهم شجعان وعنديون. و تعبر عن الجو انعام لأزمة قصيدة (ديور) التي يشعر فيها الشاعر بالتعاسة لأنه أقصى عن سيده، و يذكر نفسه بأحزان الماضي و يضيف :

عسى أن ينقضي هذا الحزن كما انقضت أحزان قبله

و الجو انعام الأساوي في قصيدة (ديور) يبدو أكثر قوة في قصيدة (الجوال) التي يروي فيها الشاعر كيف أن قصر سيده قد نال منه الزمان، و كيف تعين عليه أن يمضي ليبحث عن سيد جديد. و في قصيدة (البحار) جو عام مماثل، و فيها نقرأ عن الأخطار التي تواجه البحارة و عن افتتانهم بالبحر و عن أحزانهم. وهذه موضوعات تتردد في الشعر الإنكليزي حتى القرن التاسع عشر في أعمال " سوينبيرن ".

ويستخدم الشعر الديني الأفكار والألفاظ ذاتها كما في شعر البطولات. فقد كانت الكنيسة تستعمل الشعر الوثني القديم في اندفاع عن الدين المسيحي الجديد. و رأى المبشرون المسيحيون أنه ليس في مقدورهم أن يقضوا على القصص القديمة. إن كل ماكان في وسعهم أن يأملوا في تحقيقه هو أن يسردوا القصص الإنجيلية الجديدة بالطريقة القديمة. أضف إلى ذلك أن كثيراً من الرهبان المسيحيين أنفسهم افنتوا بالقصص الوثنية القديمة. و في بعض الأحيان غالوا في افتتانهم.

## ■ الأدب الإنكليزي القديم ■

وبإمكاننا أن نرى هذا المزيج من المسيحية والوثنية في قصيدة (أندرياس أو القديس أندرو). وهي قصيدة ملحمية تشبه بيولف في كثير من النواحي: يتعين على أندرو أن ينقذ القديس ماثيو كما أنقذ بيولف هروثغار، بالرغم من أن أندرو في بداية الأمر لا يرغب في المحاولة. و(أندرياس) قصيدة دينية، وهي قصة مغامرة في الوقت نفسه، وفيها الجو القديم للحكايات البطولية للمحاربين.

ولم تسجل أسماء الشعراء المرتبطين بهذا التقليد المسيحي إلا نادراً. ولاتعرف من هؤلاء الشعراء في الحقيقة إلا شاعرين إثنيين: الشاعر الأول هو "كايدمون"، وبين أيدينا نبذة عن حياته، ولكن لاتجد شيئاً مسجلاً من شعره. والشاعر الثاني هو "ساينوولف". ولاتعرف شيئاً عن حياته، ولكن بإمكاننا أن نتعرف إلى بعض القصائد التي كتبها بوساطة توقيعه. وكان "كايدمون" يعمل في رعي الأبقار. وكان رجلاً ذكي القلب خجولاً. وكان يقيم في الدير في (ويتبي). ويقول الشاعر (بيد) إن "كايدمون" غداً شاعراً بعد زيارة أحد الملائكة له. ويقال إن كايدمون نقل قصص العهدين القديم والجديد إلى الشعر الإنكليزي. وقد يكون هذا العمل قد ضاع، غير أن شخصاً ما قد كتب قصائد استوحاها من (سفر التكوين) و(سفر الخروج) و(دانيال). أما الشاعر "ساينوولف" فقد كتب عنه الكثير، ولكننا لاتعرف عنه إلا القليل. وقد رُبط باسمه عدد من القصائد: قصيدة عن استشهاد القديسة جوليانا وقصيدة (إيلين) أو قصة حثور القديسة هيلينا على الصليب، وقصيدة (مصائر الرسل)، وقصيدة عن صعود المسيح.

وبصرف النظر عن كتب القصائد الدينية الأخرى حول موضوعات إنجيلية أو حول حياة القديسين فإننا نجد ثلاث قصائد ذات جودة عالية. إحداها جزء من قصة التكوين، وهي تصف سقوط الملائكة المعروف باسم (التكوين ب). ولقد نقل الشاعر الإنكليزي القصة نقلاً حياً، مستعلاً قصيدة سكسونية قديمة، وهي ذات القصة التي رواها فيما بعد ميلتون في (الفردوس المفقود). وقد أجاد الشاعر الأنكلوسكسوني في وصف شخصية الشيطان وجغرافية الجحيم.

والقصيدة الثانية هي (حلم الصليب). وهي أكثر ابتكاراً بكثير من القصائد الإنكليزية القديمة الأخرى. يترأى الصليب للشاعر في الحلم ويصف الدور الذي لم يرغب في القيام به في صلب المسيح، أما القصيدة الثالثة فهي تروي (جوديث).

وهي أروع قصة في الشعر الأكلوسكسوني. وقد تفنن الشاعر في روايتها. وتروي القصيدة كيف أن جوديث صرعت الطاغية هولوفيرنس. ولاشيء في الشعر الأكلوسكسوني يقارب (جوديث) من حيث جودتها الدرامية ومن حيث تصويرها للشخصيات الإنسانية.

ويمكننا أن نتناول على نحو أوضح المؤلفين الذين كتبوا النثر في العصر الأكلوسكسوني. وأقدم كاتب نثر معروف هو (ألدهلم) الذي توفي عام ٧٠٩. وهو أسقف شيربورن الذي كتب في مدح العذرية بلغة لاتينية منمقة. ولكن أعظم كاتب نثر هو القس (بيد) ٦٧٣-٧٣٥ الذي أمضى معظم حياته منكباً على الندرس بالدير في جارو. ولم يسافر من جارو إلى أبعد من يورك. ولكن عقله تنقل في أرجاء اندراسات المعروفة عندئذ من تاريخ وفلك ومن تراجم للقديسين والشهداء. وأهم أعماله هو كتابه العظيم (التاريخ الكنسي للشعب الإنكليزي). وقد جعل من ديريه في جارو مركزاً مرموقاً للعبادة والدرس في ذلك القرن المضطرب عندما كانت الحضارة المسيحية في أوروبا مهددة بالانقراض. ويبدو أن حياته كان لها من الجمال والبساطة مايمثل ما يجلبه الراهبان الإيرلنديون معهم إلى إنكلترة. ولكن هذه البساطة اقترنت بذكاء مدلل. وكتب (بيد) باللغة اللاتينية، كما ذكرنا، وهناك إشارة إلى قصيدة كتبها باللغة الوطنية. واستطاع، بفضل أعماله المتميزة، أن يصيب شهرة في أرجاء أوروبا دامت إلى ما بعد وفاته بوقت طويل.

وفي القرن الذي أعقب وفاة (بيد) أنهكت الغزوات الدانمركية حضارة ولادة في إنكلترة. فلحق الدمار بالأديرة العظيمة واحداً بعد واحد. ومن الغريب أن المحن التي تواجه أمة من الأمم تميظ اللثام عن رجال عظام. هكذا كان الحال في إنكلترة عام ٨٧١ عندما ارتقى العرش شاب في الثانية والعشرين من عمره اسمه (ألفرد) ٨٤٩-٨٩٩. ويستحق ألفرد أن يذكر بأنه واحد من الرجال العظام في التاريخ الإنكليزي. فقد كان جندياً متمرساً في فنون الحرب وعالمياً ومربياً وإدارياً. وقبل كل شيء كان قائداً محنكاً استطاع أن يهدئ من ثائرة الدانمركيين إلى أن أعد العدة لملاقاتهم. ولم يكن ألفرد المنفذ العسكري لشعبه فحسب، بل كان أيضاً يتحلى بحب المعرفة والرغبة في نشرها. فترجم كثيراً من الأعمال، وأشرف على ترجمة الكثير من الأعمال الأخرى. ومن أجل تدريب رجال الدين أعد ترجمة لكتاب

## ■ الأدب الإنكليزي القديم ■

(القانون الرعوي) لغريغوري الكبير، ناقلاً الأصل، كما يقول لنا، "أحياناً كلمة مقابل كلمة، وأحياناً معنى مقابل معنى". وترجم كتاب (بيد) (التاريخ الكنسي) ليعرف شعبه ببلاده على نحو أفضل. وهناك من يشك في أنه ترجم هذا العمل بنفسه. وكذلك ترجم ألفرد كتاب (تاريخ العالم) لأوروسيوخس الذي كان يوازي في تلك الفترة هـ.ج. ويلز في عصرنا. وبالرغم من أن أوروسيوخس لم يكن معتعاً مثل ويلز إلا أنه كان محبوباً إلى درجة كبيرة. وحسّن ألفرد كتاب أوروسيوخس بإضافة تقريرين حصل عليهما من رحلتين هما أوثيري وولفستان عن جرمانيا والبلاد الواقعة حولها. ولأدل على حب ألفرد للبحث والتحقيق من إلحاقه هذين التقريرين لرحلتين معاصرتين بالتاريخ الممل للكوارث الذي سجله أوروسيوخس. وإذا كان ألفرد قد أعد مؤلف أوروسيوخس لفائدة شعبه فإنه نقل كتاب بوثيوس (سلوى الفلسفة) لمعتة الشخصية. كتب بوثيوس كتابه هذا في السجن، وتوصل فيه إلى أن السعادة الحقيقية مصدرها صفاء الروح والنفس، ووجد ألفرد في نفسه ما تنسجم مع هذه الفلسفة. وهناك عمل آخر يعود الفضل في إنجازه إلى ألفرد. فمن سجلات الأحداث التي كانت تحفظ في الأديرة فهم التاريخ القومي. وتحقيق ذلك في كتاب (التاريخ الأنكلوسكسوني). وأسهم في تأليف هذا العمل عدد من الكتاب ذوي المهارات المتفاوتة. ولكنه أول كتاب نظري عظيم باللغة الإنكليزية. وهو يصف أحداثاً وقعت بعد وفاة ألفرد، وتحتوي نسخة بيتربورو من الكتاب على أحداث حتى عام ١١٥٤. ويصف الكتاب الحرب مع الدانمركيين وما أورثته من محن للكثيرين في ذلك العصر. ويصف قسوة الحياة مرارتيها وانعدام الأمان فيها. وعندما يفكر المرء في ألفرد وما أنجزه فإن مكانة هذا الملك تسمو حتى يغدو واحداً من أعظم أعلام التاريخ الإنكليزي.

وفي القرن الذي تلا وفاة الملك ألفرد فقد كثير من الأعمال التي كان قد شرع في تأليفها. غير أن كاتبين من رهبان القديس (بنديكت) كتبوا نثرأ دينياً حفظ في الأديرة. ويعد الكاتب (أنفريك) أعظم كاتب نثر إنكليزي قبل الفتح النورماندي. وإذا أخذنا بعين الاعتبار مسؤوليات الملك ألفرد الجسيمة وإنجازاته فإننا نجد عمله الأدبي أكثر روعة. ولكن الكاتب أنفريك يقف وحده من حيث غزارة إنتاجه ومن حيث جودة نثره. كان أنفريك تلميذاً في مدرسة تابعة للدير في ونشستر حيث كان

التعلم بقدر حق التقدير. وأصبح فيما بعد مدرساً في دير (كيرن أباس). كان يسعى دائماً إلى جعل المؤلفات المسيحية في متناول أولئك الذين لا يفهمون اللغة اللاتينية. فوضع كتابين في (العظمتان)؛ في كل منهما أربعون عظة مترجمة عن مؤلفين لاتين. ولكنه تصرف تصرفاً كبيراً في المعالجة والتفسير. وكان في العظة عن القربان المقدس أفكار اعتبرها المصلحون في مابعد مؤيدة للتفسير الكاثوليكي غير الروماني للطقوس. وسجل النقاد المحدثون تقديرهم العالي لما حققه في كتابيه (العظمتان) وأثنوا على رشاقة نثره. وكتب س.ل.رن في كتابه (الكلمة والرمز) ١٩٦٧ يقول: "ما أقرب لغة أنفريك من الإنسجام والنظامية. لقد كان أنفريك يكتب العظمتان لتلقى شفوياً من المنبر في جميع أرجاء إنكلترا المسيحية. ولغته بعيدة عن التعقيد ويستطيع فهمها الناس العاديون". وترجم أنفريك فيما بعد كتاب (حياة القديسين)، وركز على الأفكار التي قال في مقدمته "إنها جديرة بأن يطلع عليها المصلحون العاديون الذين يحضرون القداسات الكنسية". والأسلوب هنا أكثر تهذيباً من الأسلوب في كتاب (العظمتان). ويستخدم أنفريك الجنس الاستهلاكي كما كان يستخدم في الشعر الإنكليزي القديم. وقد تمت محاولات لإعادة كتابة بعض نصوصه النثرية شعراً. وكان النقاد الآخرون يميلون إلى الاعتقاد بأن هذا مأخذ على أنفريك. غير أن دراسة مدققة كشفت أن أناقة أسلوبه لكن هذه الأناقة ليست على حساب وضوح الأسلوب. إنه الرجل الأول في إنكلترا الذي كتب النثر بصورة واعية وجعل منه فناً. ومن بين الأعمال الأخرى التي ترجمها أنفريك إلى اللغة الإنكليزية انكتب السبعة الأولى من الكتاب المقدس. وقد طلب إليه رؤساؤه في الدير أن يقوم بهذه المهمة التي تولاهها على غير رغبة منه، إذ ضيق نطاق ممارسته للتفكير المستقل والحر. ومع ذلك فلم ينس قط جمهور قرائه غير المتعلمين. فترجمته الحرة تحذف الصعب وتهدف إلى الوصول إلى الجمهور غير المثقف. ومن بين أعمال أنفريك الأخرى كتاب (النحو) الذي يكشف عن حبه للتعليم. كان يريد أن يقهر الجهل حوله في الميادين الدينية والعلمانية على السواء. فقد حاول أن يوسع معرفة قرائه باللغتين الإنكليزية واللاتينية كما تشير مقدمته؛ وقد كتب إحداهما بالإنكليزية والأخرى باللاتينية. وكان يعتقد أن انتشار الدين مرتبط بالتعليم. وكان يستغرب كيف كان رجال الدين في الأيام السالفة لا يكتبون

اللاتينية ولا يقرأونها، وكان يأمل كذلك في أن يوسع عمله معرفة "أبناء إنكلترا" باللغة الإنكليزية نفسها، وأضاف إلى النحو مفردات لاتينية-إنكليزية، وتبدو كتبه (العظات) و(حياة القديسين) وخاصة (النحو) مغرقة في القدم بالنسبة إلى قراء القرن العشرين. ولكنها مثل أعماله الأخرى تقف شاهداً على تصميم الرجل على رفع مستوى التعليم والدين في زمانه، وإذا كان الكثيرون يجهلون اسمه الآن فحسبه أن يكون كاتب النثر الإنكليزي الأول الذي قرر أن اللغة الوطنية يجب أن تزداد ثراء من اللغة اللاتينية التي تعتبر لغة العالم المسيحي بأسره.

والاسم الآخر الجدير بالتسجيل في هذه الفترة الصعبة هو "ولفستان" كبير أساقفه يورك الذي توفي عام ١٠٢٣. وقد وجه كتابه (عظة الذئب) إلى الشعب الإنكليزي في الوقت الذي كان فيه الدانمركيون ينكرون بالبلاد في قسوة عام ١٠١٤. ويدين "ولفستان" إدانة كبرى الملك الضعيف والجبان "إثيلرد" ويحمّله المسؤولية عن تدمير القرى وعن التفسخ الأخلاقي والوطني، ويؤكد التقارير التي وردت في كتابه (التاريخ) والتي تحكي عن القسوة واليأس اللذين سادا في أثناء الغزو الدانمركي.

وهذا كله أكثر واقعية وحيوية من حطّ المسيحيين "على الزحف إلى المسيح والدعاء إليه باستمرار" بقولوب خاشعة لا مستحقاق رحمة. كان زماناً صعباً وقاسياً. ويستطيع المرء دون جهد كبير أن يدرك عظمة هؤلاء الرجال الذين كافحوا وكتبوا. لقد أخبر ألفريك قراءه في إحدى مقدماته بأن نهاية العالم أمست وشيكة، والحقيقة أن الذي كان وشيكاً هو نهاية العصر الأنكلوسكسوني.



# فضاء المفارقة

دي. سي. هيويك

ترجمة :

د. محمود خربطلي د. خالد سليمان

## "علم المفارقة"

إن التعامل مع موضوع المفارقة شبيه، إلى درجة ما، بمحاولة لملمة الضباب، ذلك أن الكثير منه موجود للإمساك به، لو كان ذلك مستطاعاً. كما أن محاولة التأطير لظاهرة سديمية، مثل المفارقة، تختفي كلما اقترب المرء منها، تعتبر مغامرة أكثر عرضة للإخفاق. مع ذلك، إذا أصبحت المفارقة من خلال الفحص والدراسة، أقل سديمية، كما هو الحال في واقع الأمر، فإنها تبقى دائماً التحول والتشكّل يصعب الإمساك به. فأنماطها ووظائفها متعددة إلى درجة يصعب معها إدراجها تحت تعريف واحد. فالتيهون الأنجلو- ساكسوني، ومزاح القرن الثامن عشر، والمفارقة الرومانسية، وتهكم تلميذ المدرسة، كلها أنماط من المفارقة. فسوفوكليس (Sophocles) وتشوسر (Chaucer) وشكسبير (Shakespeare) وكافكا (Kafka)، وسويفت (Swift) وتوماس مان (Thomas Mann)، كلهم من كتّاب المفارقة. والمفارقة بالنسبة إلى سقراط (Socrates) كانت موقفاً يمثل المبدأ الذي يتحكم في نشاطاته الذهنية. وبالنسبة إلى كوينتيليان (Quintilian)، تمثل المفارقة شكلاً بلاغياً. وهي بالنسبة إلى كارل سولجر (Karl Solger) المبدأ الأساسي في الفن، وبالنسبة إلى كلينث بروكس (Cleanht Brooks) هي "المصطلح الأكثر صومية لما يطرأ على عناصر النص من تعديل بفعل النص نفسه" والمفارقة يمكن

أن تكون سلاحاً في هجاء، أو غلالة من النخان تستر تراجعاً، أو وسيلة لقنب العالم أو الذات الباطن خارج. كما يمكن أن توجد المفارقة في الكلمات والإجاءات، في الأحداث والمواقف، وربما لا تجد شيئاً على هذه الأرض، وبالتأكيد فإنه لا يوجد شيء في السماء لا تتوفر فيه المفارقة.

إن لدينا هنا ما يكفي للتدليل على ما يمكن أن يكون موضع ترحيب إذا استطاع المرء تنظيم مثل هذه الأمور، كما أن لدينا في المقابل، ما يكفي للتدليل على عدم احتمالية النجاح في ذلك على الإطلاق. ويبدو على كل حال، أنه لا توجد صعوبة في العثور على تفسيرات للنضابية المحيطة بمفهوم المفارقة. وربما تكون هذه التفسيرات هي المدخل الواجب الابتداء به. فهناك أولاً، وقبل كل شيء، عدد من النقاط المترابطة التي تشير إلى أن كل شكل من أشكال المفارقة يمكن معالجته، وبالتالي، تعريفه من زوايا كثيرة مختلفة، وإلى أن نماذج المفارقة، صلياً، تتشابه عادة مع عناصر أخرى يمكن أن تدخل بشكل غير مشروع في تعريفات المفارقة. وهناك، ثانياً، الشعور بأن المفارقة ينبغي أن تعني المفارقة الجيدة، وينبغي أن تعني تعريفاً نوعياً، وهذا يعني مواجهة المصاعب نفسها التي يواجهها المرء وهو بصدد تعريف الفن أو الشعر الخالص. وهناك، ثالثاً، الحقيقة المتمثلة في أن مفهوم المفارقة مازال في مرحلة التطور إلى درجة أن كل واحد تقريباً يمكن أن يزعمه ضيق بعض التعريفات، ويثير حنقه تفكك تعريفات أخرى لها.

عند السعي لتعريف المفارقة أو التمييز بين أنواعها المتعددة، فإن المرء يستطيع بشكل مشروع تماماً أن ينظر إليها من زوايا كثيرة مختلفة. وهذا ما يفسر، تماماً، التشوش الحاصل في تعريفها. وما على المرء إلا أن يتأمل التسميات المتعددة لأنواعها: المفارقة التراجيدية، المفارقة الكوميديّة، مفارقة السلوك، مفارقة الموقف، المفارقة الفلسفية، المفارقة العملية، المفارقة الدرامية، المفارقة اللفظية، المفارقة الساذجة، المفارقة المزدوجة، البلاغية، المفارقة الذاتية، المفارقة السقراطية، المفارقة الرومانسية، المفارقة الكونية، المفارقة العاطفية، مفارقة القدر،



مفارقة الصدفة، مفارقة الشخصية.... إلخ، ليرى أن عدداً من هذه التسميات قد انبثق من تأثير المفارقة، وعدداً آخر انبثق من وسطها، وعدداً من تقنياتها أو دورها أو موضوعها أو ممارستها أو نغمتها، أو من توجهها. ومن الواضح أنه يمكن أن تكون لأنواع المفارقة تصنيفات مستقلة وإن كانت غير وافية، بمعزل عن بعضها البعض، وتقوم كل منها على وجهة نظر مختلفة، لكن مجرد الاستمرار في اختراع هذا الكم المتبعثر من المصطلحات، كذلك التي ذكرتها، واستعمالها كلما تطلبت المناسبة، سوف يؤكد عدم رؤية أية علاقة منتظمة بين هذه الأنماط، وبالتالي فإن المرء لن يتمكن من الحصول على صورة واضحة لمجال المفارقة كله.

ومرة أخرى، وحيث أننا لاتفقد في الأدب مجرد مفارقة فقط، وإنما مفارقة أريوسطو (Ariosto) وموليير (Moliere)، ومفارقة هاردي (Hardy) وبروست (Proust) فإن مهام التفريق بين أنواعها، واكتشاف سماتها الأساسية مهمة معقدة، وذلك بسبب الرغبة الطبيعية في وصف السمات الخاصة بمفارقة كل مؤلف وصفاً دقيقاً، ما أمكن ذلك. لكن من الواضح أن المفارقة البارونية (Byronic) ليست نوعاً من المفارقة التي يمكن لأي كاتب آخر أن يمارسها حسب مشيئته، إن الفرق بين مفارقة تشوسر (Chaucer) وبين مفارقة توماس مان (Thomas Mann) ليس كنيئاً الفرق بين تقنيات واستراتيجيات مختلفة، كما أنه ليس هذا الفرق وقد تعقد باختلاف بين وجهتي نظر إحداهما للقرن الرابع عشر لرجل إنجليزي، والأخرى للقرن العشرين لرجل ألماني. إنه، إلى حد ما، الفرق بين تشوسر وبين توماس مان، فسلوكهما المتسم بالمفارقة يعكس شخصيتيهما (إن أسلوب المفارقة هو الشخص بعينه). وهذا يتضمن، لأغراض عملية تمييزاً بين كاتب تتسم كتابته بالمفارقة وبين ناقد أدبي، مماثلاً للتمييز بين أكاديمي متخصص في علم النفس وبين محلل نفسي يمارس هذه المهنة. وبالتالي، فإن مهمة الناقد، ليست مهمة الكاتب المتسمة بكتابته بالمفارقة أن يقدم عرضاً كاملاً للفروقات بين مفارقة كاتب وكاتب آخر. إن مهمة الكاتب تكمن في توفير الأرضية الكاملة لهذا العرض، ومن هنا فإنه يجوز له أن

## ■ فضاء المفارقة ■

يبسط أو يعمم. إن مفارقة تشوسر لا يمكن أن تعني لكاتب مفارقة كل ما يمكن أن تعنيه لناقد أو لقارئ من قراء هذا الشاعر. وهذا لا يعني أن كاتب المفارقة سوف يجد نفسه في غنى عن مهارات الناقد الأدبي.

إن مفهوم المفارقة مفهوم يكتنفه الإبهام نظراً لارتباطها الوثيق والمنكر بالهجاء وبظواهر أخرى كوميدية، غريبة، مضحكة، ولامعقولة. ونتيجة لذلك هناك ميل لتعريف المفارقة وفقاً لسمات هذه الأشياء الأخرى التي يستعصي بعضها على التعريف أكثر من المفارقة ذاتها. ولكن المفارقة ليست مرتبطة بالضرورة بالهجاء، وفي حالة ارتباطها به عملياً، فإن العلاقة بينهما تكون كالعلاقة بين الوسيلة والغاية، وعلى الرغم من تكرار تشابه المفارقة مع اللامعقول والكوميدي فإنها يمكن أن تتداخل أيضاً مع التراجمي.

إن المفارقة، كموضوع للنقاش هي أكثر من مجرد مجموعة من المسائل الاصطلاحية والمنهجية. إن التعامل معها، حتى من وجهة نظرية بحثية، هو تعامل مع فن من الفنون، أو على الأقل مع أشياء موجودة وملفتة لل نظر بشكل كبير، إذا ما تمعن الإنسان في مفارقات الحياة. فذلك فإن المرء يشعر بشيء من التعاطف نحو الرغبة في تعريف المفارقة لكي لا يتم تجاهل ما يميز المفارقة المؤثرة أو الناجحة، على الرغم من أن هذا قد يعني وزن ما يعظم وزنه، أو تحويل الذاتي إلى موضوعي. وما يمكن أن يقال - بشكل مبسط جداً - هو أن فن المفارقة هو فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي. وهو فن يكتسب تأثيره مما يمكن تحت السطح، وهذا ما يكسبها سمة تشبه عمق الفن العظيم ورنينه، الذي يقول بنجاح أكثر مما يبدو أنه يقوله. ومع ذلك، فإن على المرء أن يقول عن المفارقة، إضافة إلى ذلك، أنها مرتبطة بالحاذقة ارتباطاً وثيقاً. إنها ذهنية أكثر من كونها موسيقية، وأقرب إلى العقل منها إلى الحواس، تأملية وواعية أكثر من كونها غنائية وغير واعية، كما أن حسناتها تنتمي إلى حسنات النثر الجيد أكثر من انتمائها إلى حسنات الشعر الغنائي ولا يحتاج أحد للتذكير بأن عدداً كبيراً من كتاب النثر العظماء كانوا أيضاً

كتاب مفارقة عظماء. كما لا يحتاج للتذكير بأن عصر النثر والعقل كان أيضاً العصر الذي تطور فيه فن المفارقة والرواية تطوراً سريعاً.

ومع ذلك فإن القول بأن النثر يميل إلى أن يكون متسماً بالمفارقة، وأن الشعر لا يميل إلى أن يكون كذلك، هو قول ساذج ذلك أن الشعر غالباً ما كان يتسم بالمفارقة قبل عصر النثر، والعقل، وأثناءه وبعده، ومن هنا فإن المفارقة ليست بحال من الأحوال حكراً على النثر. إن التفريق يكون بين نوع من الكتابة التي تستغل من خلال طرائق النمو، بشكل كبير، إمكانات تنظيم الأفكار بحذقة في الوقت الذي تهمل فيه إمكانات أخرى لها، أو تخفف من أهميتها وبين ذلك النوع من الكتابة التي تستغل إمكانات إثارة الأمزجة والمشاعر عن طريق الموسيقى والاستعارة والمعجم الرفيع بشكل كبير. فمن بين الشعراء القدماء يمكننا مقارنة كتلوسر\* -الرجل الجنوبي ذي الثقافة الرفيعة الذي نبذ استخدام الأوزان القوية في الأبيات المتسمة بالجناس الاستهلاكي، ومارس كتابة الشعر المتداخل ثنائي المقطع بقواف مخففة- بـ"سبنسر" (Spenser) "الحكيم الجاد" الذي عاد إلى الجناس الاستهلاكي وابتكر معجماً شعرياً غير مأثور ومقطعات شعرية رفيعة الموسيقى لتقصيده "الملكة لجنيه" (Faerie Queene). وفي شعر المفارقة في الفترة اللاحقة فإن صفة "الوعي الذاتي" أو "التأملية"، وكنتاهما تؤكدان على الإزدواجية انظرية للمفارقة، تتجلى في قصائد البطولة الساخرة لعصر التنوير، وفي عنصر اللاذروة عند بايرون (Byron) وهين (Heine)، وفي المزج الساخر وفي اللامسموع عند إيليوت (Eliot). وهنا يمكن أن يكون التباين مع "الفردوس المفقود" (Paradise Lost) (التي هي على أي حال، ليست خلواً من المفارقة كلياً)، ومع كيتس (Keats) وديلان توماس (Dylan Thomas).

وكتاب أنثر بدورهم، يمكن أن تتم المقارنة بينهم على هذا النحو. هارفي جروس (Harvey Gross) في كتابه "الصوت والشكل في الشعر الحديث (Sound and Form in Modern Poetry) يقارن بين الجمل الإفتتاحية في "الكبرياء وانتحامل"

(Pride and Prejudice) و "يوليسيز (Ulysses) بمفردات مناسبة تماماً، وذلك على الرغم من أن موضوع المفارقة لم يكن في ذهنه:

"[جين أوستن] (Jane Austen) تصوغ نظماً من الفطنة. فحركة اللغة عندها سريعة في إحساسها بالفكر، بقوى التجريد والتعميم، وبإدراك الأفكار ومواجهتها. أما لغة جويس (Joyce) فإنها تتحرك وفق مبادئ مختلفة. فنثره ملتبس بالنثر الثقيل، وتأثيرات الجنس الاستهلاكي، وتنسيق حروف العلة القصيرة والطويلة تنسيقاً متأنياً. وهو لا يبدى اهتماماً بتقديم الفكرة تقدماً تتمثل فيه الخفة الفطنة، وإنما يبدى اهتماماً بالأشياء وبالتنسيق - وكما نعلم من السياق - بالرموز. وإيقاع النثر عنده تحدده أشكال الكلمات ونقلها. بينما الإيقاع عند أوستن تحدده أشكال الجمل التي تصوغها حيوية عقلاً".

ولكن هذه ليست سوى إشارات إلى شعرية المفارقة، وهذا موضوع كبير يقع خارج هذا النطاق.

وحتى بدون الأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن مفهوم المفارقة لا يزال مفهوماً متطوراً، فبإمكاننا أن نرى تنوع أشكال المفارقة، مضاعفاً إليها بشكل مضاعف التنوع في أساليب التعامل معاً - كمحاولات تعريفها على أساس اندفاع والوظيفة والطبيعة الجمالية والاستجابة - والصعوبة في تفريقها عن الهجاء وعن الكوميديا... الخ، كل ذلك يمكن أن يفسر، في حد ذاته، لماذا لم يتم حتى الآن تقديم تصنيف دقيق للمفارقة. كما أن ذلك يمكن أن يفسر عدم توفر تاريخ للمفارقة في الأدب الأوروبي، لا، بل عدم وجود خطوط رئيسية عامة لمثل هذا التاريخ. وحسب علمي، فإنه ليس هناك تاريخ كامل للمفارقة في أي أدب من الأدب الأوروبية الرئيسية. فنومسون (J.A.K. Thomson) في كتابه "المفارقة: مقدمة تاريخية" (Irony: An Historical Introduction) (١٩٢٧) يقصر بحثه على الأدب الكلاسيكي. وإيرل بيرني (Earle Birney) يغطي في مقالة له المفارقة الإنجليزية إلى ما قبل تشوسر تغطية تتسم بالإختصار والحذف المشوه. وكتاب "كيرنز" (F>

(The Element of Irony في الأدب الإنجليزي McD. C. turner) (١٩٢٦) يغفل تشوسر وشكسبير، ويتسم بالغرابة في جوانب أخرى.

في حالات المفارقة جميعها يمكننا تمييز ثلاثة عناصر رئيسية، يمكن تسميتها، ولو بشكل فضفاض، المتطلبات الشكلية للمفارقة، وهي متميزة عن المتطلبات الذاتية والجمالية التي سبق ذكرها، مع أنه بالإمكان، نظرياً، التفريق بين هذه المتطلبات، إلا أنها متداخلة ومعتمدة بعضها على بعض، إلى حد كبير.

فالمفارقة، في المقام الأول ظاهرة ذات طبعين أو طابقين. في المستوى الأدنى هناك الموقف كما يبدو لضحية المفارقة (في حال وجود ضحية)، أو كما يعرضه بطريقة ماهرة مؤلف المفارقة (في حال وجود مثل هذا المؤلف). هذا التبديل يستيق الجزء الثاني من الفصل الثالث حيث يجري تمييز بين المواقف ذات الضحايا التي يمكن أن نعتبر عنها بقولنا: "من المفارقة أن...."، وبين المفارقات التي يمكن الحديث عنها بقولنا: "إنه يقول ذلك على منبيل المفارقة". وفي المستوى الأعلى هناك الموقف كما يبدو للمراقب، أو لمؤلف المفارقة. وليس من الضرورة أن يظهر المؤلف المستوى الأعلى. ما هو ضروري فقط هو أن يستحضره، أو أن يكون موجوداً في عقل المراقب، كما أنه ليس من الضروري أن يكون أكثر من تلميح بأن المؤلف لا يرى الموقف تماماً كما يعرضه في المستوى الأدنى أو أن الضحية لا يرى الموقف تماماً على حقيقته.

وفي المقام الثاني، هناك دائماً نوع من التعارض بين المستويين، يمكن أن يأخذ شكل التناقض، أو عدم التناسب، أو عدم الاتساج. ما يقال يناقض ما يُعنى ما يعتقد الضحية يمكن أن يناقض ما يعرفه المراقب غير أنه ليس من الأمور الغريبة أن يكون هنا تعارض آخر، وعادة ما يكون هذا أكثر إثارة، بين عنصرين كلاهما في المستوى الأدنى. والمثال رقم ٣ هو حالة في هذا الصدد. المكان الغريمان في "كانديد" كلاهما يدعي النصر. ومع ذلك فإنه لا يزال هناك تعارض

بين المستويين الأدنى والأعلى، مع أنه يمكن أن يكون أقل وضوحاً، إذ أن النصير المذعى على المستوى الأدنى لا ينسجم مع الواقع المتمثل في أن كلا من الجانبين دمر أحدهما الآخر، كما دمر الريف من حولهما على نحو واف. ومن المفيد، حسب اعتقادي، أن يتم تمييز "المفارقة البسيطة" حيث يكون التعارض بين المستويين، و"المفارقة المزروجة" (المصطلح الذي يستخدمه إمبسون) حيث يكون هناك تعارض أكثر وضوحاً داخل المستوى الأدنى.

ثالثاً، هناك في المفارقة عنصر من السذاجة. إما أن يكون الضحية على درجة من الثقة تجعله غير واع لمجرد إمكانية وجود مستوى أعلى، أو رأي يبطل رأيه، أو أن يتظاهر مؤلف المفارقة بعدم وعيه به. هناك استثناء واحد لذلك في انتيكم أو في المفارقة المكشوفة، فمؤلف المفارقة هنا لا يتظاهر بأنه غير مدرك لمعناه الحقيقي، أما ضحيته فيدرك ذلك في الحال. وأكثر ما يمكن أن يقال إن الضحية يقل عن المؤلف إدراكاً لهذا الوضع. ويظهر أن المفارقة الذاتية هي استثناء آخر إذ أن الضحية، وهو نفسه المراقب أو المؤلف، لا يمكن أن يكون على وجه الدقة "ساذجاً" أو أن يتظاهر بذلك. غير أن المفارقة الذاتية تتضمن "انقسام الأنا"، وبالتالي القدرة على رؤية الذات وتقديمها كذات ساذجة.

المفارقة البسيطة تظهر إلى الوجود من خلال واحدة من طرق ثلاث. أن يعرض المؤلف أو يستحضر مستويين متعارضين، أحدهما صالح والآخر باطل في الوقت الذي يتظاهر بشكل خفي إلى حد ما، بعدم وعيه بوجود المستوى "الصالح"، إن إنساناً ذا حس بالمفارقة يرى في موقف ما، أو في تسلسل عرضي أو مجموعة مترامنة من الأحداث، تناقضاً من نوع ما، في الوقت الذي يرى فيه إنساناً آخر يجهل تماماً مثل هذا التناقض، إنسان ما يقيم في عقله، واعياً متعمداً، تعارضاً بين موقف، أو حدث أو فكرة، وبين ما يبطل كل واحد منها في الوقت الذي يعي فيه وجود أناس لا يمكن أن يطرأ على بالهم مثل هذه المواجهة. وقد تكون قصة

هاروسمان "الإله الأعمى" لحظة تصورها مثلاً على ذلك. المفارقة المزدوجة أكثر تعقيداً، لما فيها من تعارض مزدوج، وأحياناً من لا وعي مزدوج.

إذا كان من الممكن اعتبار الفقرات السابقة تعريفاً للمفارقة، فإن كفايتها كتعريف يمكن أن تختبر جزئياً بقدرتها على تمييز المفارقة من الظواهر الأخرى التي تشترك معها بشيء ما: الإستعارة، الرمز، الأسطورة والقصة الرمزية، الكذب والتناقض، الخداع والأوهام. هناك تعريف مألوف للمفارقة اللفظية، أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر. وقصور مثل هذا التعريف واضح تماماً، إذ أنه لا يتجاوز الدلالة اللغوية التاريخية لمصطلح "القصة الرمزية" (Allegoria).

ويمكن استخدام مجموعة من الإنحرافات عن الفكرة الرئيسية لتمييز المفارقة عن هذه الظواهر الأخرى. إذا قلت "الآنسة سميث فراشة"، فإن قلتي هذا يمكن تفسيره بعدة طرق. قد اعتقد أنها فعلاً حشرة حرشفية الأجنحة، وفي هذه الحالة أكون بالتأكيد مجنوناً أو مصاباً بالهلوسة. فأننا إذن لا نستعمل المفارقة هنا لأنني، بكل بساطة، لا أظن أنها بجهلي. إن وضعي في موقف يتسم بالمفارقة في قلتي: "إن الآنسة سميث فراشة" يعتمد على ظروف أخرى. فلو كنت من علماء الحشرات الحرشفية البارزين، أو لو هزنت أو رفضت، بازدراء يبعث على الإشفاق، الإيحاء بأن الآنسة سميث هي الآنسة سميث وحسب لبدوت عندها في رأيي، في موقف يتسم بالمفارقة، لأن المراقب سيشعر أنني اقترفت خطأ كان من الواجب ألا أقترفه، أو أنني أوقعت نفسي متعمداً في الخطأ. ومن جهة أخرى، لو أن الانطباع المسيطر على المراقب هو أنني، لحظة القول، لم أكن شخصاً حراً مسؤولاً، لما بدوت، حسب اعتقادي، ضحية للمفارقة. وعلى هذا فإن "اللاوعي المظلم" حينما يطبق على ضحية المفارقة، يتضمن نوعاً من الحكم الأخلاقي.

عندما أقول: "إن الآنسة سميث فراشة" يمكن أن أعني أنني اعتبرها مخلوقة مiale إلى اللهو، وغير مترنة، وفي هذه الحالة فإن قلتي يصبح مجازياً، ولا يتسم بالمفارقة حيث أن المعنى الحقيقي الذي أقصده يوازي المعنى الظاهر فلا يعارضه

أو ينقضه. وحتى يتصف القول أعلاه بالمفارقة لابد أن يكون المعنى الحقيقي أن الأنسة سميث ليست بالتأكيد فراشة بل هي شيء آخر أقرب إلى إصبع النفاق. سأكون في موقف يتسم بالمفارقة إذا أكدت بثقة بجانبها الصواب تماماً أنها فراشة باللغة المجازية. وما يقال هنا عن الإستعارة يمكن أن يطبق أيضاً على الرمز والأسطورة والقصة الرمزية.

إن عناصر الازدواجية مهما بدت مختلفة، ليست بالتأكيد في موقف تعارضي كما هو الحال في المفارقة. وهناك مؤلفات تنطبق عليها صفتا المفارقة والقصة الرمزية. "رحلات جوليفر"، مثلاً، هي قصة رمزية، لأن ليليبوت ولابوتا بقابلان انجلترا، الغاية العظيمة. وهي كذلك مفارقة لادعاء سويقت أن كتابه هذا قصة حقيقية لجوليفر، جراح السفينة، وبهذا يكون قد ادعى بأن عمله هذا لا يحمل معنى خفياً.

قد اعتقد أن الأنسة سميث تشبه إصبع النفاق، ومع ذلك أؤكد لك أنها فراشة لمجرد رغبتي في التمتع برؤيتك مرتبكاً وأنت تتعامل مع تصويري الخاطئ لها. في هذه الحالة أنا الخادع، ولكن لا ينبغي أن أسمى ذلك كذباً لأن الخداع مؤقت، وهدفه التسلية، ولا ينبغي أن أسمى ذلك مفارقة لأنني لأحاول أن أحط من قدرك، فأنت لم تسع إلى حكم فكري أو أخلاقي بأن جعلت من نفسك شخصية لاتخدع، أو حكماً على شخصية المرأة، على الرغم من ذلك فالخداع هو أقرب هذه الظواهر إلى المفارقة، وقد يكون ما يميزها هو أن الخداع يرتد على نفسه، في حين أن المفارقة تلفت الانتباه إلى إمكانية تعرض الضحية للهجوم أو النقد، ولو كنت بكل بساطة أكذب لكنت وضعت نفسي رهينة الكذبة أو الحقيقة، ولاضطرت إما إلى الاستمرار في الكذب أو إلى التراجع، وبالتالي التعرض للإرتباك. فلا المخادع ولا كاتب المفارقة ملتزم التزاماً قوياً بتصويره الخاطئ فكما أن اللاوعي المطمئن لضحية المفارقة يتضمن وجود شخص حر ومسؤول، كذلك فإن ادعاء كاتب المفارقة يتضمن الحرية والمسؤولية الفنان المسؤولة.



إذا تصرفت نحو الأتيسة سميث بشكل يدل على استحسان كونها تشبه الفراشة، في الوقت الذي أعتقد فيه أنها تشبه إصبع نفاق أكون أخذتها بهدف التمتع برويتها تحاول عبثاً تبني دور بعيد عنها إلى حد ما. وأجعلها موضع مفارقتي لو اعتقدت أنها مغرورة إلى درجة تجعلها تتصور نفسها شبيهة بالفراشة. وأكون منافقاً وهذا من قبيل الكذب لو جعلني تصرفي هذا رهينة المستقبل بشكل يجبرني على الاستمرار في النفاق، إما إلى مالا نهاية، أو حتى اللحظة التي أجبر فيها على التوقف.

ماقلته هنا حول المتطلبات الرئيسية للمفارقة يحتاج إلى مزيد من البحث، وبخاصة فيما يتعلق بازواجية المفارقة، وعنصر السذاجة والضحية.

## ٢- ازدواجية المفارقة

المفارقة البسيطة أكثر شيوعاً من غيرها من أنواع المفارقة. حيث يكون هناك ما يظهر أنه قول حقيقي، أو سؤال جاد، أو افتراض سليم، أو توقع مشروع، يقوم المعنى الحقيقي لمستخدم المفارقة بتصحيحها، أو دحضها أو إحباطها، وذلك عن طريق كشف الحالة الحقيقية للأمر، أو خطأ بطلانها. وفي المثال الذي ابتدعه جونسون للمفارقة اللفظية في قاموسه "كان يولينيروك رجلاً ثقيلاً" يقوم هذا الجزم بحقيقة ما يواجه معرفتنا السابقة بعدم تقوى "بولينيروك" وبالتالي يتم تصحيحه. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن التبخيس (under statement) الوارد في مثال إزرا باوند وعن المفارقة المسرحية في "مكبث" والمدح المتستر بالنوم لسويفت ومعظم الأمثلة الأخرى. في كتاب "ميوسل" "رجل بلا صفات" (Man without Qualities). نقرأ، في ضوء معرفتنا بالتاريخ الأوروبي اللاحق، عن اللجان التي أنشئت في فيينا سنة ١٩١٣ لتنظيم الاحتفال بمناسبة الذكرى السبعين للإمبراطور فرانسيس جوزيف (١٨٤٨-١٩١٦)، "إمبراطورنا للسلام". وكان من المفروض أن تكون سنة ١٩١٨ كاملة "سنة احتفال" ليس على أساس المكانة العالية التي كان يحظى بها الإمبراطور بشكل طبيعي، ولكن على الغالب لأن السبعين

عاماً لم تكن لتنتهي قبل شهر كانون الأول من ذلك العام، وكان من المعتقد أنه من المرغوب فيه استباق الإحتفالات والتعظيم عليها، تلك الإحتفالات التي كان يعدّها حديثو السلطة الألمان بمناسبة انقضاء ثلاثين عاماً فقط (في تموز ١٩١٨) على حكم القيصر ويلهلم.

المفارقات البسيطة تقوم دائماً، وبشكل مفضوح، بدور التصحيح. فأحد طرفي ازدواجية المفارقة يُرى، بطريقة مباشرة نوعاً ما، على أنه يناقض بطريقة فضالة، أو يبطل أو يكشف، أو على الأقل، يعدّل في معنى الطرف الآخر. وفي ضوء وعي أكبر أو معرفة سابقة أو لاحقة (يقدمها كاتب المفارقة أحياناً) يظهر أن حقيقة ما، مفترضة أو مؤكدة، غير صحيحة، أو أن فكرة ما أو اعتقاداً ما غير قابل للإثبات، أو أن توقعاً ليس له مبرر، أو أن ثقة ما تكون في غير موضعها. إن التعامل مع شيء ما بشكل يتسم بالمفارقة (من هذا القبيل) يعني وضعه، من دون تعليق، في سياق ما، مهما كان هذا السياق، يؤدي إلى إبطاله أو تصحيحه. لكي ترى في شيء ما مفارقة عليك أن تراءى من خلال هذا السياق. إن جزئية هنري جيمس عن التاريخ الأدبي "كانت فترة زمنية تومل فيها الكتاب إلى البحر الأزرق العميق أن يكرّس تنطوي على مفارقة لأنه من خلال "التوسل" يثير الصورة المناقضة لعدم إكتراث البحر. من المفارقة كذلك أن آخر أباطرة الرومان في الغرب كان يدعى "رومولس أو جستولوس" (Romulus Augustulus) لأنه أصبح في نهاية المطاف مختلفاً عن اللذين كان اسماء يذكران بهما واللذين سمي باسمهما بكل ثقة وطموح، أول رومولس واوجستس أول امبراطور.

وهناك نمط مثير من المفارقة البسيطة، ويتمثل في وجود ازدواجيتين، حيث تبطل الازدواجية الثانية الطرف المبطل في الازدواجية الأولى، ومقالة "هوفمانستال" (Hofmannsthal) عن "مفارقة الأشياء" (the Irony of Things) تعرض حالات من هذا النوع، على شكل قياس تسلسلي طويل، إذا جاز لنا القول، "الواقع" الذي يجعل من "مظهر" ما مفارقة يتحول إلى مفارقة من قبل واقع أعلى:

البطل الجريء المنتصب القائمة يتحول إلى مفارقة من قبل جندي حذر من سلاح الهندسة يعيش بعده، الكتيبة المنظمة تجعل من الجندي العاجز نسبياً موضع مفارقة، والجماهير غير المنظمة تجعل بدورها الكتيبة موضه مفارقة، وهذه الجماهير تصبح في موضع مفارقة بالنسبة إلى الروح القومية أو إلى القدرة الكلية، المؤقتة لقلّة من الأفراد الذين وضعوا أيديهم بطريقة ما على زمام الأمور، هؤلاء يوصفون في موضع مفارقة من قبل واقع لا يستطيعون السيطرة عليه كنقص الفحم مثلاً، وهكذا..

هناك مفارقة أقل شيوعاً هي المفارقة المزدوجة، حيث السمة الغالبة فيها وجود تعارض على المستوى الأدنى. ويندو أم كتاب المفارقة الفرنسيين مولعون بشكل من المفارقة تتكون من وجهتي نظر على درجة واحدة من البطلان، وتقوم كل وجهة فيها بإلغاء الوجهة الأخرى. ولقد أشرت سابقاً إلى مقطع من "كانديد" عندما انتهى كل شيء، وكان الملكان الغريمان يحتفلان بانتصارهما، على أنغام ترانيم النصر، كل في معسكره. وهناك أيضاً الأفتاحية المشهورة للفصل الرابع من الكتاب الخامس من كتاب جزيرة البطاريق (L'île de Pingonins): كان للبطاريق أول جيش في العالم. وكذلك لخنازير البحر.

وفي "قاموس الأفكار المقبولة" لفلوير هناك مايلي:

أجنبي: ولع بكل ماهو أجنبي، ويعتبر هذا دليلاً على الروح النبرالية.

أجنبي: دم كل ماهو غير فرنسي، ويعتبر هذا دليلاً على الوطنية.

وفي كل من هذه الحالات يوجها التناقض والتدمير المتبادل نحو المعنى الحقيقي للكتاب، كما يقوم هذا النوع من المفارقة المزدوجة أيضاً بدور تصحيحي.

وهناك نوع ثانٍ من المفارقة المزدوجة عندما يكون هناك ضحية واحدة، ينطبق عليها حدا المفارقة المتناقضان. أمين المكتبة، يمسك كتاباً بيده، ارتفعت قيمته، لتعرضه للتلف، أو عكس ذلك، وهناك مثل أقل سخفاً في المسرحيات

البطولية حيث يتطلب الشرف، بشكل مترمّم، من البطل أن يقوم بعمل يرفضه التحب قطعياً وكلاهما، كما يشعر البطل، أمران يجب أن يطاعا. وربما أخذنا مثلاً "القلعة" لكافكا. هنا يصوّر البطل على أنه منهمك في سلسلة من الأحداث التي تبدو عبثية بشكل يثير الانزعاج (مع أن المرء لا يمكن أن يكون متأكداً من عبثيتها). تلك الأفعال التي تحركها بشكل عرضي (مع أنه من الممكن أن تكون بشكل غير عرضي) سلطة لا يمكن الوصول إليها يقف على رأسها شخصية، لا توجد أسباب كافية لإثبات أو نفي وجودها.

إنّ المفارقات من هذا النوع التي تأخذ شكل التناقض الظاهري، أو المعضلات أو مائسجه بالمواقف المستحيلة، يمكن أن تعمل بوضوح تام. كمفارقات تصحيحية لو كانت في الأساس قائمة ببساطة على أن الضحية كان على ثقة بعدم وقوعه في معضلة، أو لو كان يعتقد خطأ أنه واقع في معضلة، وتختلف الحال بشكل ما، عندما يشعر مستخدم المفارقة أو المراقب نفسه المدرك لها، أن التناقض الظاهري أو المعضلة حقيقية، قد يشعر مستخدم المفارقة، بشكل لا يقدّر عن الضحية، أن التحب والشرف أمران مطلقان، ومن الآراء الشائعة عن "دون كيخوته" (Don Quixote) أن "سيرفانتس" (Cervantes) يستخدم واقعية "سانشوبانزا" لإظهار المفارقة في مثالية "دون كيخوته"، وفي الوقت نفسه يستخدم مثالية الأخير لإظهار المفارقة في واقعية الأول، إن السلوكين، الواقعي والمثالي، كلاهما سليم وخطأ في الوقت نفسه، فلولاً "دون كيخوته" لما بدا "سانشوبانزا" فظاً ولاصاقلاً إلى هذه الدرجة، لولا "سانشوبانزا" لما بدا "دون كيخوته" نبيلاً وغيباً إلى هذا الحد.

إنّ المفارقات من هذا النوع لا تعمل كمصنوعات بسيطة، ولا تجدها في الهجاء أو الملهاء أو في أي موضع يكون من المرغوب فيه، ببساطة، تصويب سخافات الفكر، أو السلوك. إنّ المفارقة التصويبية البسيطة تكون فعالة عندما ننقل من فهم عدم الاتساج التناقضي إلى التعرف المباشر، إلى حدّ ما، على بطلان الرأي الذي يتظاهر به كاتب المفارقة، ويتمسك به الضحية بثقة. يتولد التوتر النفسي ولكن يتم

التفيس عنه بسرعة. أما في هذا النوع الآخر فلن التوتر النفسي الذي يولده التناقض التفارقي لا يتم التفيس عنه كلياً بواسطة عنصر التسوية، لأن صاحب المفارقة، أو المراقب المدرك لها، يبقى إلى حد ما، متورطاً فيها.

ويخبرنا "هاكون شيفالير" (Haakon Chevalier) في كتابه "المزاج التفارقي (Ironic Temper) أن السمة الأساسية لكل مفارقة هو التباين بين واقع ما وبين مظهر، ومن المحتمل أن نكون على استعداد لقبول هذا إذا كنا نفكر بأمور كدفاع سوفيت الظاهري عن المسيحية الأسمية الذي هو في الواقع هجوم عليها، أو كاعتقاد الملك لير بأن "كورديليا" أقل بناته حباً له، بينما هي في الواقع أكثرهن حباً، ولكن ينبغي القول أن هناك حالات من المفارقة يبقى فيها المرء في شك فيما هو واقع وما هو مظهر، كما في قصة وكيل يهوذا (Le procureur de Judée) للكاتب "أناتول فرانسوي" (Anatole France) الذي يناقشه "شيفالير" نفسه، دون أن يفضي به ذلك إلى تعديل رأيه.

في هذه القصة نرى "بونتياس بيلاطس" (Pontius Pilate) الذي يعيش متقاعداً، يجلس مع صديق له يتحدث عن الأيام الغابرة، يتذكر الصديق صلب شاب جلالي صانع معجزات قبل عشرين عاماً، وهذا هو المسيح الناصري. بيلاطس الذي ادعى سابقاً أن ذاكرته لم تضعفها السنون بأي حال من الأحوال، يعود بذاكرته إلى الوراء ويتساءل عبثاً "المسيح؟.. المسيح الناصري؟ لأذكر. الأمر الذي يجعل من هذا مفارقة مثيرة هو أن بيلاطس ينسى تماماً الاسم الوحيد الذي جعل منه نفسه اسماً لاينسى. وينسى. وينسى بالضبط الحدث التاريخي الوحيد الذي ضمن له مكانة في التاريخ، هذا إذا أسقطنا ماكان له من أهمية في الفن الروائي.



# موضوع الوعي في أدب توماس مان

ج.ب. ستيبرن(\*)

ترجمة: عيسى سمعان ■

- ١ -

تتمثل نقطة انطلاقنا في الجناح المحافظ للأدب التخيلي الألماني حوالي منعطف القرن. فرواية تيودور فوننتاله الأخيرة "Der Stechlin" نشرت عام ١٨٩٩، بعد سنة من وفاة مؤلفها عن عمر ٧٩ عاماً. أما آل بودينبروك: انحطاط عائلة(\*) لتوماس مان، وهي من روايات شاب يناهز الـ ٢٦. فقد ظهرت عقب ذلك بسنتين، في تشرين الأول، ١٩٠١، وكنتاهما روايتان تتسمان بالروية والتمثيل، عن مجتمع راق، وتمثلان تقريباً رقيقاً لإسلوب من الحياة تعرضان بالوصف لانحطاطه، وكنتاهما سبكتا في قانن نظرت إليه الطليعة الأدبية يومئذ على أن متقادماً العهد.

فإن ستيبلسين لدى فوننتاله هم Krautjunker، من طبقة الملاك البروسيين الذين أعوزهم المال، قُلعَتهم الأيلة للسقوط تنتصب على إحدى البحيرات وفي قرية يحملون هم اسمها، تتخاطف فيها طبقة العسكر وكذلك طبقة كبار الموظفين. وفي المركز من لوحة (تابلوه) فوننتاله يتوى ماجورد ويسلاف فون شتينشالين العجوز، ومن حواليه يحتشد خدمه وعائلته، والتي تضم ابنه ووريثه، فولد يمار، وأخته، دومينا أدلheid، انشماسة في أحد الاجتماعات السرية اللوثرية، إضافة إلى معلم محافظ في مدرسة القرية وقس شاب تقدمي على نحو لا يخلو من الريب، بينما يشكل الباربيون الأثرياء والكوزمبوليتانيون في سكنهم الأثيق في برلين لحنا مصاحباً لـ "الألحان الأمودج" المشوية بغرابة خفيفة والتي يمثلها الستيشالين الريفية.

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

وتتلوي الحبكة، في وضعها الحالي، على انهزام السياسة الأبوية لبروسيا القديمة أمام المرشح الديمقراطي الاجتماعي "ذي المبادئ"، وزواج فولديمار من الأخت الأقل طلباً والفاقتة كما أختها في عائلة باربي. وخلال معظم مسيرته الروائية كان فونتانه لا يثد عن المبادئ الشكلية للواقعية الأوروبية في وضعه الحدث، والحبكة والشخصيات كما يرسمها، في المركز من رواياته وقصصه، مفسحاً للجو السائد في العمل أن ينبثق من الحدث، دون أن يعير اهتماماً للأفكار إلا بقدر ما تخدم وصف الشخصية. كما يبين عمله الأخير أيضاً عن تلك المهارات الرفيعة للرواية التي تستخدم الحديث الدارج والمقبولة اجتماعياً -الرواية الدنيوية- والتي كان هو أو ممارس جاد لها في الأدب الألماني. ومع ذلك فإن الحبكة في "Der Stechlin" لها ما يبررها. ذلك لأن المنحى السائد في الرواية هو جوها، الإنحدار الرقيق لدوبسلاف ستيفلين العجوز نحو الموت. وعلى الرغم من وجود بضعة إلماعات تغيد إلى أن هذا الإنحدار هو جزء من صورة تاريخية أوسع نطاقاً فإنها لا تكاد ترقى إلى أكثر من تلميحات، وتأملات عرضية تبقى دون كشف. والقرن القديم يتجه نحو الأفعال، بيد أن الروائي الواقعي يستغرقه الإهتمام الشديد بالحاضر وجذوره في الماضي بشكل لا يتيح له أن يكون متنبهاً بالسواد القادم.

أما مجال توماس مان الشاب فهو أوسع نطاقاً وأكثر طموحاً بكثير، ووسيلته السردية على قدر أكبر بكثير من التنفن. فال بودينبروك هم تجار وشاحنو حبوب ألمان شماليون (لوبيك) تستغرقهم الحياة العامة في مدينتهم بشكل كامل، كونهم أعضاء في مجلس الشيوخ وقناصل فخريين. كما أن البعد السوسيو- تاريخي للحبكة التي تغطي السنوات من ١٨٣٥ حتى ١٨٧٧ أكثر وضوحاً نوعاً ما مما لدى فونتنين. ويتم تقني التراجع في ثروات شركة/ العائلة على مدى ثلاثة أجيال ونصف، ويرجع سببه الجزئي والقريب -كما أعطي لنا- إلى عجز آل بودينبروك عن التكيف مع التغيرات من الميركانتيلية إلى الرأسمالية والتي تحدث من حولهم. وجنبا إلى جنب مع تراجعهم الاقتصادي تلغى اللقد التدرجي لقدرة التحمل الجسدية والطبيعة الأخلاقية، لينتهي ذلك ب وفاة آخر مدير في شركة العائلة، توماس بودينبروك، في ريعان شبابه، وتصفية الشركة لاحقاً. ويكتمل التراجع في الحياة القصيرة المؤسسية الناشئة قبل الأوان لابن توماس، هاتو، الذي يموت بالتهاب

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

التيفويد عن عمر الخامسة عشرة. هذا وإن غنى وتعميد المادة الاجتماعية والميكولوجية التي قد منها العمل ذو المجلدين، والوثوق الذي تم به ضمير خيوط السرد، والتتأم المقارنات في الجو المسيطر، وتداخل الحدث والأفكار - كل ذلك لانتفع على ما يضاويه من الأدب التخيلي الألماني، وعندما قال فرانز فيرفيل لتوماس مان وهو على فراش الموت، بعد ذلك بما يربو على أكثر من أربعين عاماً، بأنه قد فرغ لتوه من قراءته الثانية لـ "أل بود ينبروك" وأنه لا يزال يعتبرها "رائعته الخالدة" أعرب مان نفسه عن موافقته المرتبكة وأضاف: "من المحتمل جداً أن تكون حالها كحال Der Freischütz التي أتبعها (فيبر) بشتى أنواع الموسيقى، بل إن بعضها أفضل وأجمل - ومع ذلك فقد بقيت، دون غيرها، حية في أذهان الجماهير".

في أذهان الجماهير؟ إن ملاحظة توماس مان المدونة في دفتر يومياته في كاليفورنيا عام ١٩٤٤ تعيد إلى الأذهان الشعبية الواسعة التي أصابها عمله الأول، والتي لم يصب مثلها أي من كتبه اللاحقة قط. لكن في ذلك صدى أيضاً لتلك المماحكات الأولى بكافة - بعضها لإيذاء السهام السياسية المرمى - والتي دافع فيها عن عمله ضد تهمة "الإنحطاط الحدائي" والنشازية. وهو لا يكف قط عن التماهي مع روح الارستقراطي النبيل الهانسي Burgertum، لكن تقليديته، وهي تشابه إلى حد ما تقليدية ت.س. إليوت، تشكل جزءاً من استراتيجيته الأدبية. وفي إعرابه بالذات عن تقديره للماضي نراه يفصح عن إدراكه النوستالجي (خاص بالحنين إلى الماضي) للمسافة التي تباعد بينه وبين قيمه ومعتقداته وأدابه السلوكية ومحرماته. والماضي، بالنسبة إليه، لا يتوافر في استمراريته في الحاضر، ولا كموروث حي، بل بمثابة الشيء الذي أعيد بناؤه والخاص بفنه المتجرد والساخر.

وإذا كان هناك أية أنفس قوية esprits forts بين كتاب أوائل القرن العشرين فإن توماس مان ليس واحداً منها. ففي حياته المديدة كاملة يشعر بالحاجة العظمى للطمأنينة، والحاجة لتدعيم عمله الأدبي المعقد، الذي أخذ على عاتقه وذلك بالإشارة إلى جذوره - وفي الحق جذور مان ذاته - في القرن التاسع عشر. وقد أشاد في عدة مقالات إشادة كبيرة بفونتين، وفي عديد المناسبات شدد على ما يدين به لفلوبير وزولا، وبول بورجيه، وتولستوى وغوته. ويعد "الصرح الملحمي" و "الجند



الإبداعى الهائل لـ" الحروب والسلام "مثالا ساطعا" أحلم أنا بمحاكاته بشكل أو بآخر". كما أنه يتفق استخدامه لتقنية الفكرة المسيطرة المتكررة leitmatif، في "أل بود ينبروك" وخلال كامل أعماله اللاحقة، إلى تتبع تولستوي ثانية المتسم بالبساطة والدلالة للعلاقات السردية" هذا وإن حجم إنجاز تولستوي بالذات يمنحه -وهو الشاب الذي لم يسجل في رصيده إلا بضع قصص ومقالات أدبية- الحرية والجسرة اللتين يحتاجهما في مشروعه: والذي هو ملهم من حيث الحجم برغم أنه ليس كذلك قط في الطريقة. ذلك لأنه بينما تتكى طريقة تولستوي الملحمية على الثقة الإبداعية بأن مردأ للناس وأفعالهم والمجرد من اللامباشرة الساخرة والوعي الذاتى الإنشوي سيفصح عن حكايته (السرد) الدالة الخاصة به، فإننا لانتفع على وثوق مستديم بهذا النوع "الساذج" في عمل مان الأكثر تمييزاً له. وعلاقته مع فونتين الذي يفوقه بساطة مشابهة لذلك إلى حد ما، ومرة ثانية فإن التمييز الشيلرى (نسبة إلى شيلر) بين الشاعر الساذج (نسيباً) و"العاطفي" (=الواعى ذاته بصورة تأملية) تشي بالفارق الهام. وترجع صدى السخرية اللطيفة السمحة في تصوير فونتين للشخصيات في المشاهد الأولى لـ"أل بود ينبروك"، ولا سيما في تصوير مان لبعض "الشخصيات الأصل" في المواقع الكامنة. لكن بينما تغذ القصة سيرها في القرن القديم، بدءاً من يوهان الأكبر سناً إلى جين ومن ثم إلى توماس، والذي تصل الشركة في ظل إدارته إلى أوج ازدهارها ثم تشهد تراجعاً سريعاً، فإن السخرية تغدو لاذعة بصورة أكبر وأقل تسامحاً- إلى أن تشمل أخيراً ليس الشخصيات المفردة ونقاط ضعفها المحببة فقط، بل كامل العالم الذي كانت حيواتهم ذات يوم تجد فيه ملاذها الأمين، بكل لياقاته التجارية والاجتماعية والعاطفية.

هذا وإن العالم المحسوس الذي يسكنه آل بودينبروك هو، بكل المعايير الواقعية، واقعي بما فيه الكفاية. في مطلع الرواية نرى السيدة انفصل بودينبروك تجلس "مع حمايتها على كنبه مستقيمة بيضاء مصقولة وعليها أرائك صفراء ورأس أسد مطلي، وهي تتفحص ابنتها في التعليم الديني. و"أعتقد..."، تبدأ طرنسي بتلاوتها، وهي تطوف بنظرها في "عرفة المشهد الطبيعي" في الطبقة الأولى من منزل آل بودينبروك العتيق المنتشر على غير نظام في منطقة منعسّراس، بتطريزاته القماشية المطلية الضخمة والتي علقت بشكل لايتصق معه بالجدران،

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

أعتقد أن الله خلقتني، جنباً إلى جنب مع المخلوقات الحية بكافة... والأبسة والأحذية، والمأكل والمشرب، والموقد والبيت، والزوجة والولد، والحقول والمائتية... كل هذا، بما فيه انفجار يوهان بود ينبروك العجوز بالضحك وهو يلقي بنكاته عن التعليم الديني، يمكن أن يشكل نثر فونتانه، فهو "عصر وجسد الزمان بالذات، وشكله وضغوطاته".

ومع فونتانه يأخذنا هذا النثر ذو الملاءمة التامة جميعاً على طول الخط، إلى الطرف القصي للحالة البشرية بالذات كما يراها هو. فدوبسلاف فون ستيتشلين يحتضر. فالاطباء لم ينفعوه كثيراً، وال مداواة بالأعشاب -المحظرة قانونياً- والتي أوصت بها عجوز القرية الشمطاء "ضد الإحتقان" لم تجد نفعاً كذلك. لكن دوبسلاف، وهو يجلس في كرسية العميق بقرب النوافذ الفرنسية التي تطل على الشرفة والحديقة خلف البيت، ليس وحيداً. فمراسله في الوحدة العسكرية وخادمه الأمين، "der alte Engelke" معه، وكذلك معه فتاة صغيرة، أغنيس، حفيدة طبيبة أعشاب القرية وابنة، حسناً... يذكر روائي الإحتشام والدة أغنيس في برلين لكنه لا يثبت إطلاقاً هوية والدها. إن موت دوبسلاف هو عقيق الطراز. فالمشيد بريء تماماً من ذلك المنظر التكارشي الذي يعتبر التجربة الاجتماعية غير صادقة وغير قادرة على استيعاب الإنسان في تطرفه وليس أنجيلك (يدعوه توماس مان alte Silberputzerseele في مقالة له في عام ١٩٢٠) والفتاة فقط من يجلس مع دوبسلاف ساعة حاجته. فهو يشعر بالخوف والفرع، لكن ليس ذلك الـ Angst المشين الخالي من أي معنى وارتياح ممكن، وهو ليس "مشدوداً"، كما في ملزمة، "داخل هوة العدم"، كما يسوق القول اللفظ الوجودي. وحتى عندما يتركه أنجيلك لبرهه، فلا يزال يجد راحة في الحكمة المألوفة في الاستشهاد التقليدي "الحياة قصيرة لكن الساعة طويلة"، ولا يزال ذهنه يسكن بين تلك اليقينيات التي صاغها مواطنه اللامع، إيمانويل كانت العجوز في كونيغزبرغ، "القانون الأول يتحقق بذاته.."، والتي هي بالنسبة لآل ستيتشلين في جميع الاحوال، قريبة من الارتياحات التي يوفرها الدين ذاته.

والروائي كذلك هو مع دوبسلاف حتى النهاية: يلعب بلطف إلى حضوره هو عند ابتلاج الفجر (لأبد أنها قاربت السابعة)، ويعلق باستحسان على الطفلة التي

تفعل كما يقترح أنجيليك (خرجت الفتاة بهدوء من خلال باب الشرفة.. متوقفاً بصوته هو) كانت زهرات نبتة اللبِن الثلجية هي الأفضل..) كلمات أنجيليك الأخيرة عن زهرات نبتة اللبِن الثلجية التي أحضرتها أغنيس من الحديقة (...). وسوف تكون على الأرجح الأفضل)، ومتحاشياً أي عاطفية وذلك عن طريق تشذيب جملة إلى أقصى إيجاز ممكن. دون ريب، إنه مشهد موت وكآبة لكنه مطوق بالكامل بسحر الواقعي الاجتماعي الذي لا يضاهاه:

انصرف إنجيليك ولبت دويسلاف وحيداً كرة أخرى. أحس بدنو النهاية.

"الذات ليس بشيء - يجب أن يتمسك المرء بذلك. القانون الأولي يتحقق بذاته، هذا كل شيء، وحرى بنا أن لانصاب بالهلع من جراء هذا التحقق، حتى ولو كان اسمه الموت. إن الخضوع للقانون بهدوء وتسليم هو ما يصنع الإنسان الأخلاقي ويرفعه".

فكر بهذا لبرهة وسرّ لأنه تغلب على كل ما هناك من خوف. لكن إذ ذاك عاودته نوبات الخوف وتتهدد: "الحياة قصيرة، لكن الساعة طويلة".

كانت ليلة مرعبة. لبث الجميع مستيقظين. اندفع أنجيليك هنا وهناك، وجلست أغنيس في فراشها وحملت من خلال الباب الموارب إلى داخل غرفة المريض. ولم يعاود البيت هدوءه إلا مع ابتلاج الفجر - فالمريض كان ينود من النعاس وغفت أغنيس كذلك.

لا بد أنها قاربت الساعة - فالشجرات في المنتزه وراء الحديقة الأمامية كانت مغمورة من قبل بضياء الشمس الساطعة - عندما جاء أنجيليك إلى الطفلة وأيقظها. "انهضي يا أغنيس".

"هل توفي؟"

"لا، إنه نائم لبعض الوقت. ولست أعتقد أن صدره لا يزال تعباً". "أنا جد خائفة".

"لا لزوم لذلك. ولعله سينام إلى أن يتحسن... والآن انهضي وضعي منديلاً على رأسك. فلا تزال هناك برودة في الخارج. وبعد ذلك ادخلي الحديقة واقظني له بعض نبات الزعفران إن وجدت، أو أي شيء كان.

انصرفت الفتاة بهدوء من خلال الشرفة الصغيرة (البلكون) إلى الشرفة المسقوفة (الغيراندا)، ثم صوب مشتل الأزهار بحثاً عن بعض الزهرات. عثرت على بضعة منها، وكانت زهرات نبات اللين الثلجية فضلاًها. ثم، والزهرات في يدها، تمشت قليلاً في المكان، وهي تراقب الشمس المشرقة في الأفق. شعرت بالبرودة. في الآن ذاته كانت تستشعر شعوراً بالحياة. ثم قفلت عائدة إلى داخل الغرفة وصوب الكرسي الذي كان يجلس دويسلاف عليه. وقف أنجيلك مكتوف اليدين قرب سيده.

قدمت الطفلة ووضعت الأزهار في حضان العجوز.

"إنها أول الزهرات" قال أنجيلك، "ولربما ستكون الأفضل بينها".

ليس سنتان أو ثلاث بل حقبة وقفر يشكأن الفترة الممتدة بين وفاة دويسلاف فون ستيتشليين والقبض على توماس بود ينبروك وهو في طريقه إلى البيت عائداً من زيارته الكارثية إلى طبيب الأسنان:

واتصرف بهدوء غير الشوارع، يراد التحيات التي كانت تلقي عليه بصورة آلية، بنظرة مستغرقة وغير واقعة كما لو كان يتأمل فيما أحسه فعلاً.

وصل إلى فيشر غروب وشرع يسير نزولاً على الرصيف اليساري. ولم يخط أكثر من عشرين خطوة حتى داهمه شعور بالغثاس. لابد أن أدلف إلى تلك الحانة هناك وأحتسي كأساً من البيراندي، كان تفكيره، ثم وضع قدمه في المدخل. وعندما كاد أن يصل إلى وسطه، حدث له التالي. لقد كان بالضبط كما لو أن دماغه قد أمسكته وطوّحت به قوة لا تقاوم بسرعة متزايدة، متزايدة بشكل مرعب، في شكل دوائر كبرى ثم صغرى متحدة المركز، لينتذف أخيراً بقوة هائلة، وحشية لاتعرف الرحمة على مركز الدوائر، الذي كان بصلابة الصخر... دار على عقبيه نصف دورة وسقط على وجهه، ويزدهم مدودتان، على الحجارة المبللة في المدخل.

وحيث إن الشارع كان يقع على منحدر شديد فإن جسده كان أخفض بكثير من قدميه. كان سقط على وجهه، وسرعان ما تشكلت أسفله بركة من الدماء. تدرجرت قبعته مسافة قصيرة أسفل الطريق العام. تلطخ معطفه القرائي بالطين والوحل. وردت يداه، في قفازي جلد الماعز الأبيضين، في بركة الوحل.

رقد، إذن، وليث راقداً هناك، إلى أن قدم بعض المارة وقبوا جسده.

في مجهوليته، وقفده، ووحدته يشكل هذا موتاً بالطريقة الحديثة. ووصفه لأشخصي بقدر مايسع المؤلف أن يجعله كذلك. فهو يدلف إلى داخل عقل الرجل المحتضر كما لو أن الأمر كمن يدلف إلى داخل أنية ساعة توقفت بسبب عطل. ليس هناك إيمان راسخ يشيل توماس ساعة حاجته، ولاحتي ذات متميزة: فما هو موضوع وصف ليس الوعي الفردي، ليس مخاوف وغم هذا الرجل بعينه، بل أشكال مجردة وردود أفعال ميكانيكية. يسجل نشر الراوي تاريخ حالة: مكان مراقبته واختياره للمفردات محكومان بتجرد وفضول "علميين". هناك وقفة مدروسة في السرد عند الكلمات "... هذا ماحدث له. كان بالضبط كما لو...". وعلى المنوال نفسه تقريباً، يفتتح وصف تفصيلي وطويل، بعد خمسة فصول، لمرض ابن توماس بود ينبروك الأخير، هانو، بالجملة، "الآن، فإن التهاباً من حمى تيفية يتواصل بالطريقة التالية. وفي كلا المثالين -في مرض هانوكما في انهيار توماس وسقوطه- فإن الوقفة الشكلية المتحذقة تزد في المزج بين المنظر القريب لمشخص المرض وبين المنظر البعيد للمخبى للأشخصي. وليس هناك من إشارة إلى التعمص العاطفي في السرد، والتماسة إلى الأسف، إلا مرة واحدة، وتكاد تكون غير مقصودة، في التكرار الوجداني "رقد، إذن (توماس) وليث راقداً هناك...." أما بالنسبة للباقي فإن الإحساس الذي يكمن في موقف الراوي "العلمي" هو إحساس بالعيف والكرد. ففي الفصول الأولى، نرى أن عناية السناتور السقيمة بمظهره قد تأسست على أنها المناورة اليائسة لإرادته المضمحلة في لجم التراجع. والآن، فإن التفاصيل المادية لمشهد -التعبية والتمعطف الفرائي، القفازان البيضاوان الملطخان- تم جمعها جميعاً للهاء من ذلك المجهود وللتقوية بالإهانة المطلقة من جراء سقوط توماس بود ينبروك وموته في النهاية.

إن وصف هذا الموت الحديث "دقيق": ليس بفضل الآراء الشخصية الطبوعية المظهر المستخدمة أو لأنه ينقل إلينا ما قد يراه المشاهد المحايد في مكان الحادث، فحسب لكن، قبل كل شيء، لأنه يشكل الاكتمال الأوجي (الذروي) لوجهي الحبكة كليهما - تمام حوادثها وأفكارها سواء بسواء. ومثل هذا التفريق بين الحادثات والأفكار (وبالتالي تمامهما) لن يكون ذا مغزى فيما يتعلق بفن فونتانه-

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس ماني ■

ليس بسبب أن رواياته تعوزها الأفكار، بل لأن الأفكار مرتبطة بالحدوثات كنية وتشاركها الامتداد، ولا يمكنها - دون أن يطالبها فقد المعنى - أن تتجرد من الحدوثات. في حين أن هذا السؤال بالضبط عن ماهية العلاقة بين الحدوثات والأفكار - كيف تؤثر الأفكار في الحدوثات - هو ما صممت "أل بودينبروك" للإجابة عنه، رغم ذلك، ليس تجريدياً وعالياً بل ضمن عرف وبموارد الرواية الواقعية.

هذا وإن ما يميز توماس بودينبروك عن أسلافه انهياكه وانحطاطه الجسديين، وفقدانه لطفنة العمل. وإلى هذا الحد، وإزاء هذا الكم الثر من التفاصيل الظرفية فلا يمكنني أن أتوّه إلا إلى أن الرواية، بعد كل ما تحوّل لتبيان الطبيعة المترددة للعملية على مدى ثلاثة أجيال، تتقوى النموذج التقليدي للأدب الواقعي. وهذه إنما هي الأسباب الجزئية للتراجع، وهي تكتسب فاعليتها من خلال انقشاع الوهم التمتامي بشكل بطيء بإزاء مجمل عمل العيش والزراعة، ومقابلة التحديات الأكثر عدائية أبداً لمجتمع ميركانتيلي تنافسي. هذا الدافع، أيضاً، يحدث أيضاً على الطريقة الواقعية. لكن هاتين الحظتين تتحد فيهما جميع الخيوط في نموذج الحدوثات في وعي توماس، حين يأتي إليه الإدراك الذي طال انتظاره بخصوص اللاجدوى الصرفة من وجوده، بكامل قوة الكشف الفكراني: تشكل هذه اللحظة، في صيف سنته الأخيرة، ذروة "الحبكة الفكرية" للرواية والاستيفاء الفعّال لإرادته في العيش. هذا وإن المشهد في بيت الحديقة الصغير (الجزء ١٠، الفصل ٥)، حيث يقع توماس على مجلد في الفلسفة يصلححه مع فكرة موته بفعل الحجة التي تنبئ أن حياته الفردية ستصعب في نهر الحياة الغفل من الاسم والخاص بالإرادة الكونية العظمية في العالم الآخر، هذا المشهد لا يتخطى بحد ذاته حدود الواقعية. ذلك لأن رجل الأعمال المنهك لا يصير فجأة إلى مفكر ذي عقلية فلسفية. ففناذ البصيرة الذي يتأتى له أثناء تلك الأمسية غير ثابت، وغامض، رؤيا مرتعشة تقع بين حلم اليقظة والنوم. (يستذكر المرء رؤيا غابرييل في القصة الأخيرة من "أهالي دبلن" لجويس). ثم تعقب بضعة شهور أخرى من الحياة الروتينية، من بينها عطلة على شاطئ البحر، قبل حدوث تلك الزيارة إلى طبيب الأسنان والمشهد في فيشر غروب، حين ستكون الرؤيا الخادعة (الثالثة) - والتي كادت تنسى بحدود الآن- قد فعلت فعلها.

وليس هذا التأخير (كما ارتأى بعض النقاد) علامة على عيب في البناء، أو لا يقينية سردية. فقد تكرر النموذج في Der Zauberberg (الجبل السحري)، حيث يستلتي نفاذ البصيرة الموجز والغير الثابت (مرة ثانية في شكل الحلم) لهانس كاستورب في غوامض الحياة، عدة سنين أخرى ضمن الرهط المستهتر والبذئ في مصحح للسل، وفي ثلاثية (يوسف)، حيث تتكشف ليعقوب، عن طريق الحلم، معرفة الخير والشر، ومعرفة إلهه الذي سيصرف ذهنه إلى التفكير فيه، والذي سيخدمه، بما يقارب الإخلاص، خلال حياته الطويلة، وفي (دكتور فابست)، حيث لحظة الاستبصار هي اللحظة التي يشتري فيها أدريان ليفيركوهن الحياة الإبداعية على مدى أربع وعشرين سنة... جميع هذه التأخيرات، والتعديلات البشرية بمجموعها والتي أخضعت لها الرؤى المركزية في سياق التأخيرات، تتحدد بفعل متطلبات الواقعية- بتشديدها على مقاومة العالم الواقعي لقوة الأفكار وعمل الوعي ذاته.

وعليه فإن لحظة الزمن حين يستفعل "الفكرة" فعلها والشكل الذي سترقى بموجبه إلى الواقع، يملئهما شكل الأدب التخيلي عند توماس مان، لكن الأدب التخيلي بدوره مصمم بشكل يجعل عملية تحقق الأفكار في الواقع عملية مقبولة. إن مقياس نجاح الروائي يكمن في عدم قدرتنا على البت في من جاء أولاً.

إن توماس بود وينديبروك يتوافق بسببها من أنه كف عن إرادة العيش. كما أن شكل احتضاره في قفرد ومجهوليته الأسمية- يقرره الضعف والتفسخ الذي اعتري إرادته الفردية. لكن إرادته على العيش لاتخمد إلا مع وعد تلك الرؤيا لفاتنة رؤيا النيرفانا الشوبنهاورية (٣) فيما وراء الموت (والواقعية). وعليه فإن قصة تراجع آل بودينبروك تأتي في ركايبها قصة أخرى: فمع تراجع قواهم الدنيوية والحيوية، ينمو وعيهم. وفي هذه الحالة، يتم تقديم الوعي على أنه عدو الحياة، كروحانية تتطلب فهما يربو على احتياجات الحياة العملية، فهما للعالم والنفس معهما كلف الأمر- حتى ولو كان الثمن الحياة ذاتها.

- ٢ -

وإذا سألنا الآن عن الطريقة التي يسهم بها توماس مان في "حادثة" الرواية، فإن أول جواب لنا سيكون: بفعل الزيادة في الوعي المصور وزيادة مماثلة في وعي الصورة. إن الخطابات الفلسفية الختامية التي سعى تولستوي بموجبها إلى أن

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

يؤرخ ويفسر نظرياً حوادث "الحرب والسلام" هي متضمنة هاهنا داخل البناء الخيالي ذاته. قصة آل بودينبروك هي أيضاً نقد للمدينة التي انتهت في آب من عام ١٩١٤: إن الروح الجماعية التجارية التي يعوزها الشفقة، ومعرفة الذات وإحساس بالقيم فيما هو أبعد من مصالحها الحيوية والتجارية مقابل روحانية تفكر إلى الحيوية وفي النهاية تردّي بالحياة ذاتها- هذه في أبطال القصة، وهي تتدرج أيضاً ضمن الأسباب التي أدت إلى الإحتطاط الأوروبي. لكن "الحبكة الفكرية" تخطونا خطوة أبعد. فالوعي المتزايد لا يتم تصويره فقط على أنه الشيء الصامت والمثني كما هو لدى توماس. ففي ابنه هانو يستحيل إلى إنداع فني، وبالتالي يصور على أنه موضع شبهة أخلاقية، وحتى قبل (آل بودينبروك)، فقد افقتن توماس مان، في العديد من قصصه الأولى، بعلم أسباب الأمراض كما قدمه نيتشه بخصوص الفنان في عصر هو عصر انحطاط. في هذا المنظور يلوح الموقف الجمالي كتعويض عن المرضى و"المحرومين"، تعويض عن عجزهم عن المصالحة مع العالم الاجتماعي. ويمثل الفن، نتاج هذا الموقف، وعيا هو عدو للحياة. وعلى العكس، في "الحياة"، في القصص التي سبقت وأُعقبت (آل بودينبروك) لا تكاد ترى من قبل "الأبطال" - الفنانين أبعد من كونها المادة الخام للفن. جميع هذه هي موضوعات رائجة في منعطف القرن. (٤) وإن مايميز عمل توماس مان عن مجموع كتاب الروايات المعاصرين، الكثرة من Kunstlerroman، الحقة، هو المسألة، الانتقاد الساخر الذي يُخضع الموقف له، وهذا يقوى هو، بدوره، على فعله، لأن "الجمالية" هي دائماً، بالنسبة إليه، مسألة وعي مفارق. وتحتوي القصص الأولى على تنويعات عدة على هذا الموضوع. ففي بعض منها "ديركلاين هير فريد مان" و "باجازو" (كثامهما عام ١٨٩٧)، و "تريستان" (١٩٠٣) - لا يكاد يرقى العرض الفني المصور إلى أكثر من حرمان، شيء جد معوز في الحيوية بشكل بات معه غير إنداعي على الإطلاق. ثم يبين مرة أخرى فاعلاً لدى فنان أصيل - توفيو كروجر (١٩٠٣) شيلز في "الساعة العصبية" (١٩٠٥)، غوستاف فون أشينباخ في "موت في البندقية" (١٩١٢) - والصراعات المتأنية بين العرض الفني والحياة في أشكالها الساذجة وغير الانتقادية، بكل لاوعيتها، يتم استكشافها، رغم عدم حلها بالضرورة. بينما تتحول العداوة بين الحياة والفن، في "فيلكس كروول"



التي كتبت في شكل أجزاء (شرع بها في عام ١٩٠٩) وفي رواية (كونيغليش هومايت) (١٩٠٩)، إلى انتصار مؤزّر للفن حتى أنه يحيل الحياة ذاتها إلى ظاهرة جمالية- لكنه يفعل ذلك في عالم لايندي مقاومة جذية في وجه تشكله من قبل العرض الفني، خدمة لأغراضه الجمالية. (وهذا الحل للصراع يستكمل بافتخار في ثلاثية (يوسف)، وكتبت بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٤٣).

هذا ولا تزال قصة فنّ هانويودينبروك تنتمي إلى مرحلة الصراع والتعويض. فحياة هانو للشباب البائسة في المدرسة، وعلاقته العسرة مع والده، وتردي صحته وشدة حساسيته، جميعها تسهم في نضج قبل الأوان يجد منفذ "الطبيعي" في موهبة موسيقية تستثير اكتفاء شهبانيا ذاتيا. فخيالات الغلام الفانتازية بخصوص العظمة اللانقة بالسناطور هي مسألة اتساق حاذق في النغمات -لاتكاد تتعدى كونها نغمات وإيقاعات سريعة منمّة- مشبعة بالعاطفة. وكل مايؤلف بينها هو فكرة رئيسة غاية في البساطة، مجرد لاشيء، نتفة من توقيع لحني غير موجود، إشارة ضمنية ونصف على السلم الموسيقي، شيء طفيف جداً وسريع الزوال، حتى أنه مالن يُعَن بشكل منح أله المادة الرئيسة والبدائية لكل ماهو أت، فإن من المستحيل أن يفهم ماالمقصود حقاً منه (الجزء ٢، الفصل ٢).

والاتساق الموسيقي (الميلوديا)، حسب تفسير شوبنهاور التنويري بشكل فائق للموسيقى، "الاتساق الموسيقي وحده يحتاز على تماسك هادف من البداية إلى النهاية... في الاتساق الموسيقي (نحن) ندرك أعلى مرحلة من "الموجودية الفعلية للإرادة، بمعنى، الحياة الحرة الواحية وطموحات الإنسان". (٥) لكن إذا لم يتبقى الآن إلا التقليل من الإرادة، والقليل من تلك "الموجودية الفعلية" objectivization للإرادة والتي شكلت ذات مرة انعالم الجامد المحسوس لأن بودينبروك، فما الذي يمكن أن يكونه الاتساق الموسيقي في تركيبة هانو، سوى "مجرد لاشيء"؟ وما تعبر عنه موسيقاه هو الشهوة الحسية البدئية السوداء لوصول هانو إلى سن البلوغ Puberty، وهي نذير ليس الحياة بل Liebestod الفاغري. ومع موت هانو ("والآن، فإن الإصابة بالجمي التيفية تسير على النحو التالي....") فإن الحجة، الحكمة الفكرية" للرواية، ترسم دائرة كاملة في فائض الوعي -الوعي الفني- عن حياته: فائض هو من الراد يكالية بمكان حتى أن من المتعذر أن يتحدث المرء عن صراع

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

بعد الآن. إن موهبة هانو، وذكاءه وحساسيته هي جميعاً أشياء دون قوام تقريباً، هي أعطيات ليس الحياة بل الاحتياط. ومثلما أن قصة آل بودينبروك الأوائل قد أتت بمعنى إضافي من حيث هي نقد للمدينة الويلهلمية (نسبة إلى ويلهلم ملك بروسيا وإمبراطور ألمانيا- المترجم)، فكذلك تفصح قصة هانو عن معنى إضافي باعتبارها نقداً لذلك الفن من الشعور الغير الملموس، التناضح قبل أوانه الذي ظهر في نهاية تلك المدينة- نقد، لنقل، لتغريب الفن. وموسيقى هانو لاتضفي صدقاً على قصة أسلافه، في إنما تصدح بالانغمات الأخيرة لتراجع الأجيال.

هذه هي، بوضوح استنتاجات تحمل (آل بودينبروك) إلى أبعد من الواقعية التي وفرتها فونتين للأدب الألماني في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. لكن الواقعية ليست أسلوباً سكونياً في الكتابة. إنها ملامعة وخلق نقطة اللقاء، في اللغة، بين الإهتمامات الخصوصية والعالم الاجتماعي، وهي تتبدل مع تبدل موضوع الملامعة وموارد الصنع أو الخلق.

في (آل بودينبروك) تتبدل الموارد بصورة أقل من الموضوع: إن الخصائص الشكلية في شغل توماس مان الأول يعا لها من جذور في روايات فونتين مصممة على أن تخفي الطبيعة الراديكالية للتبدل. وخلال الديكور الغني لـ "بيرجوليش" نلمح وحدة (عزلة) لا يمكن اختراقها بشكل، بالنسبة لمان، أساس كينونة المرء إنساناً حديثاً.

إن الأسلوب الرئيس للأدب في القرن الجديد (وليس للأدب فقط) هو إضعاف الترابط بين المجالين الخصوصي والاجتماعي، ذلك الذي لم يعرفه فونتين قط، هو تبرعم الوعي خارج عالم الدلالة العامة، وبالتالي تقويض العرف الواقعي. هذا وإن تقديم وصف انتقادي لهذه الحالة -وتغليب تراجع الواقعية بالشبكة العنكبوتية المتسمة بالحدق والتعقيد والخاصة بالأدب الخيالي الواقعي- لهو إنجاز توماس مان الشاب، المميز. وكما أدب فوننتانه الخيالي فإن أدب مان يتحاشى كل إيديولوجيا، وكل تبسيطات البشر بالإجمال. وفي العالم الحديث الذي لم يعرفه فونتين قط فلا فكاك من أن يكون هذا إنجاز شاقاً، قائماً على الشكوك، والتقييدات، والانفصالات، والرفض، الخاصة بالالتزام، إلا التزام لشكوكه هو...، لكن هذه الشكوكية، بدورها، ممثلة للعصر في أفضل حالاته.. ولوعيه المفالم. إن خلود

## ■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

فونتانه، كما ديكنز، يمنح من رواية خيالية ينغمس فيها الوعي ويمتص من قبل نسيج العالم المخلوق. وفي الأدب الخيالي لتوماس مان كما في أدب جيد، وبروست، وحتى هنري جيمس، يتموضع الوعي في المركز. إن شغل مان سيدوم، -كما شغلهم- طالما أن هناك قراء مستعدون لمتابعة رحلته المجيدة.

### -الحواشي-

١- الفصل ٥٢. إن راوياً يقر بوجوده على المسرح سيستخدم كلمات من قبيل Wohl و auch، أو يمكنه أن يكرر بصوته الخاص شيئاً يقوله واحد من شخصه.

٢- الجزء ١٠، الفصل ٧.

٣- لقد أبان إريك هيلر كيف أن عناصر فلسفة شوبنهاور في "الحبكة الفكرية" للرواية تمتزج من، ويحل محلها رؤيا للحياة مستقاة من نيتشة (الذي قرأه توماس مان الشاب قبل أن يقرأ شوبنهاور). انظر إريك هيلر، "الأنثمي التهكمي: دراسة عن توماس مان" (لندن ١٩٥٨)، الفصل ٢ "التشائمة والحساسية".

٤- نشر كتاب "علم الأمراض النفسية للحياة اليومية" لفرويد في عام ١٩٠٤. تركز صفحات مقالاته الأولى بتاريخ حالات ل: فنانين فاشلين.

٥- أ- شوبنهاور Die welt als wille und Vorstellung مجلد ١، كتاب ٣ فقر ٥٢.

٦- العبارة مستقاة من "الفن والوهم" ل: أ. ه. غومبريتش (لندن ١٩٦٢) - تبدو لي أساسية بالنسبة لأي بحث في الواقعية. لقد استخدمتها، هي وبعض الحجج الواردة في المقالة الحالية، في كتابي "في الواقعية" (لندن وبوسطن ١٩٧٣).

هوامش المترجم.

(\*) صدرت ترجمة عربية لهذه الرواية عام ١٩٦١ في القاهرة، وقد قام بها محمود إبراهيم النسوقي. راجع نقد تلك الترجمة في كتاب: عبده عبود: الرواية الألمانية الحديثة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣، ص ٧٢-٨١.

■ موضوع الوعي في أدب توماس مان ■

(\*) تيودور فونتانه (Theodor Fontane) (١٨١٩-١٨٩٨) روائي ألماني واقعي ألماني، لم يترجم من أعماله الأدبية إلى العربية سوى رواية "إيفي بريست" (ترجمة سناء كرم، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠).  
العنوان الأصلي للمقالة

J. P. STERN: THE THEME OF CONSCIOUSNESS: THOMAS

MANN

ii - الكلمة الألمانية "رواية الفنان" وهذه تعني بشكل خاص بنمو الفنان (المترجم)



# زولا

## ونشير نيشيفسكي

### ترجمة زياد الملا

#### المؤلف والكتاب

صدر كتاب "الأدب المقارن" لمؤلفه الأكاديمي الشهير ميخائيل بافلوفيتش ألكسييف، في عام ١٩٨٣ أي بعد عام من وفاته (١٨٩٦-١٩٨٢) عن دار "المعلم" في ليننغراد. ويضم عدداً من الأبحاث والدراسات المقارنة.

يطرح الكتاب أفكاراً جديدة تعتمد على المراقبة والاكتشاف والتحليل وإقرار الوقائع والمعاناة... وتخضع مواد الكتاب للفكرة العامة حول الكشف عن جوهر الأدب أي عن جزء من ثقافة البشرية الروحية بصفتها كلاً واحداً موحداً في العمق المشتركة لتطور أشكال الوعي الاجتماعي. ومما ساعده على تحقيق آرائه الإبداعية هو سعة إطلاعه ومعارفه الموسوعية في الثقافة العالمية، لاسيما آداب أوروبا الغربية ناهيك عن معرفته بعدد من لغاتها.

يمثل ميخائيل ألكسييف نموذجاً للمتقرف رفيع المستوى في علوم اللغة والأدب ويبرز كواحد من كبار الاختصاصيين في الأدب المقارن، في بلاده، في القرن العشرين.

من المعروف أن إميل زولا لم يزر روسيا في حياته إلا أنه كاتب الكثيرين من الروس. ومنحته هذه المراسلات الإمكانيات كي يتابع لفترة طويلة ومثابرة، الحياة الأدبية والاجتماعية الروسية. ورغم جهله اللغة

الروسية كان يطلع دوماً، على أهم الأعمال الأدبية الروسية الصادرة في الترجمات الفرنسية. وإن الدوافع الشخصية لإهتمامات الكاتب الفرنسي بالأدب الروسية معروفة منذ زمن بعيد. فهي تعود إلى صداقة إميل زولا مع إيفان تورغينيف. وهذه الصداقة بالذات هي التي وسعت دائرة معارفه ووطدت الصلات مع الأدباء الروس. واستمر التعاون في "بشير أوروبا" لفترة ست سنوات. وكانت صلات زولا مع دور النشر الروسية قد حثته على إيداء الإهتمام الطبيعي بذاك البلد الذي اكتشف فيه ناشرين أسخياء وعدداً كبيراً من القراء، وخاصة الذين يجيدون التقدير الحقيقي ناهيك عن الشعور بالامتنان لذاك الدعم المادي والمعنوي الذي كان يناله في تلك الفترة القاسية بالنسبة إليه، أي فترة عدم الإعتراف، والمضايقات في الوطن. ولهذا السبب وغيره كان، لسنوات طويلة، وبحب متميز وتعاطف كبير، يتذكر الحوادث "الروسية" من سيرة حياته. ففي نهاية السبعينيات وفي إحدى مقالاته الجدلية، متذكراً أنه عضو دائم في هيئة تحرير مجلة روسية، كتب زولا: "أنتهز الفرصة كي أعبر هنا عن الشكر لهذا البلد العظيم الذي استقبلني وتبناني في الوقت الذي أغلقت فيه أمامي كل الأبواب وكانوا يمتننون كرامتي في فرنسا...". وبعد خمسة عشر عاماً (في عام ١٨٩٣) أكد زولا الفكرة ذاتها في حديث مع جول يوريه: "كانت كل المجالات مغلقة في وجهي. كنت أموت من الجوع. كانوا يمتننون كرامتي من كل الأطراف. وفي هذا الوقت بالذات قدم إلي إيفان تورغينيف الإمكانات كي أظهر في روسيا العظيمة التي أحبوني فيها لدرجة أن...".

هذا هو أحد جوانب المسألة. بيد أن زولا الذي كان يخصص مقالاته الهجوية لأجل القراء الروس، كان عليه في آن معاً، أن يأخذ بالحسبان أذواقهم ومتطلباتهم التي كان تورغينيف وحده من يستطيع أن يطلعه عليها جزئياً. فضلاً عن هذا، كان زولا من خلال صلاته العملية مع دور النشر

الروسية المتنافسة فيما بينها على تخاطفه وتقديم الاقتراحات إليه حول نشر أعماله الجديدة في روسيا، في آن واحد مع طباعتها في فرنسا أو حتى قبل صدورها هناك، كان غير قادر على عدم الإهتمام، أيضاً، بالوسط الأدبي الذي ولجه بصفته زميلاً كامل الحقوق. فالأدب الروسي في عصره كان ينبغي أن يثير انتباهه كظاهرة في الحياة الأدبية العالمية وكحقيقة واقعية في الثقافة الأوروبية. ومع الأسف، إن هذه المسألة بالذات أي علاقة زولا بالأدب الروسي وموقفه منه لا يزال غامضاً إذ لم يتحدد مستوى معرفة زولا بالأدب الروسي وقائمة الأعمال الأدبية الروسية التي قرأها كما لم تتوضح بعد كل تلك التأثيرات التي تركتها الأعمال الروسية في إبداعه الخاص. في الحقيقة، طرح كليمان، وبقناعة راسخة، مسألة التأثير المحتمل لعمل تورغينيف "الأرض البور" في كتاب زولا "جير مينال". وبدقة أقل، حاول النقد الفرنسي النقاط عناصر "التلستوية" في سلسلة رواياته المتأخرة. ولكن كل هذا ليس سوى خطوات أولية على طريق الدراسات التي ينبغي تعميقها بنسبة كبيرة إذ إن تولستوي وتورغينيف ليسا الكاتبين الروسيين الوحيدين اللذين كان زولا يقرأهما في الترجمات الفرنسية واللذين تركا، على الأرجح، تأثيرات هامة في أعماله. فبنا، بوجدنا لفت الانتباه إلى جانب آخر من تاريخ إطلاع زولا على الأدب الروسي.

وثمة كل المسوغات للافتراض بأن زولا كان قد قرأ رواية تشيرنيشفسكي "المعمل؟"، ومن المحتمل كلياً أن لا تكون هذه القراءة قد مرت مرور الكرام بالنسبة إلى مبدع "روغون ماكاري" والتي تبذت بصماتها في إحدى روايات هذه السلسلة الشهيرة.

بدأت أعمال نيقولاي تشيرنيشفسكي بالظهور في الترجمات الأوروبية الغربية منذ أواسط السبعينيات. وكانت أولى المحاولات في هذا الاتجاه قد حققها ممثلو المهجر الثوري الروسي إذ بذلوا الجهد بكل عزيمة

وثبات، إضافة إلى إيصال أفكار تشير نيشيفسكي إلى معاصريه الغربيين لاستثارة الرأي العام في أوروبا في صالح الكاتب، قائد الشبيبة الثورية، والذي يقاسي عذاب المنفى.

وهنا أدى ألكسي نيقولات يقينتش تغير يتينوف دوراً مرموقاً في عملية النشر الأولية لأعمال تشير نيشيفسكي في أوساط القراء الغربيين، لاسيما الفرنسيون. فهنا كان متحمساً للغاية لتشير نيشيفسكي وشارك في الحلقات الثورية البطرسبورغية، في بداية السبعينيات. وقد عاش آ.ن. تغيريتينوف (١٨٤٦-١٩٠٧) في المهجر خلال فترة ١٨٧٢-١٨٧٦ متقللاً بين سويسرا وبلجيكا وإيطاليا وفرنسا وإنكلترا، وشارك في نشاطات المهاجرين الثوريين الروس وقام بالدعاية لمؤلفات تشير نيشيفسكي. ويسجل هو نفسه في مذكراته: "لفترة عشر سنوات تقريباً كانت تلاحقني فكرة غامضة هي ماذا يمكن عمله دفاعاً عن تشير نيشيفسكي. وأضاف: سأتّرجم تشير نيشيفسكي إلى الفرنسية مادامت النقود كافية" (١). بدأ آ.تغيريتينوف نشاطه بترجمة أعمال تشير نيشيفسكي النظرية. وبمساعدة أصدقائه البلجوك تّرجم "التعليقات" على ميل (١٨٧٤) ونشرها في طبعة خاطئة في بزوكنسل كما نشر ترجماته "لرسائل بلاعنون" لتشير نيشيفسكي ومقالاته عن الاشتراكية. في ذلك الوقت، أيضاً، تّرجم رواية "المعمل؟". وقد صدرت في كتاب خاص في عام ١٨٧٥. ولعدة ظروف كان تغيريتينوف قد أشار إليها في "مذكراته". لم تظهر هذه الترجمة في فرنسا. فقد تمّ نشرها في مدينة لودي الإيطالية الصغيرة بالقرب من ميلانو، في مطبعة ب. فيتالي، بورق رديء وأخطاء مطبعية فاحشة وبنسخ محدودة على الأكثر. وزع تفسيريتينوف تّرجمته بين النقاد ومحرري المطبوعات الدورية رغبة منه بلفت الانتباه مع الحرص، في الوقت ذاته، على إعادة الطبع في نسخ منقّحة، في فرنسا. ومما يجدر ذكره هو أن إحدى نسخ هذه الطبعة كانت قد أرسلت إلى جورج صائد التي أصبحت كهلة.



وردت على المترجم برسالة لطيفة بهذا الخصوص، كما تم إرسال نسخة أخرى إلى تورغينيف الذي وعد بتقديم العون في مجال الاتصال بدور النشر الروسية إلا أنه أهمل هذه الخطوة لاحقاً. ولم تتحقق فكرة تغير يتينوف بطبعة ثانية من الكتاب في فرنسا. غير أنه تمكن، مع ذلك، من لفت نظر الصحافة الغربية إلى رواية تشيرنيشيفسكي. وإن الطبعة الفرنسية لرواية "مالعمل؟" والتي نشرها المترجم، على نطاق واسع، في بلدان عدة، شكلت أحد المصادر الرئيسية للترجمات اللاحقة لهذه الرواية إلى اللغات الألمانية والإيطالية والسويدية والهنغارية والهولندية. وتركت هذه الطبعة أصداء واسعة في الصحف والمجلات. ففي فرنسا، ذكرها الكاتب لويس شاسين في إحدى مقالاته "الهجوية" في صحيفة "لاراييل" الناطقة الليبرالية الديمقراطية باسم فيكتور هيجو وأبنائه. وفي فترة لاحقة نشرت مجلة "العالمين" مقالة كبيرة لفردناند برونيتير عن رواية تشيرنيشيفسكي (٢). وإن المقالة الأخيرة لاتبهما في حد ذاتها. فقد كانت سلبية للغاية. كان ف. برونيتير، وقتذاك، ناقداً شاباً. وقد بدأ، لتوه، العمل في مجلة "ريفيو" وأشارت رواية "مالعمل؟" اهتمامه بصفتها "تعبيراً عن الراديكالية الروسية" وأدان، دون تحفظ، سوية معهما، ظاهرة "العدمية" الروسية التي لم يكن قادراً على فهمها. بيد أنه مما يبعث على الفضول عندنا هو أن برونيتير رغبة منه في تقديم تصورات إلى القراء الفرنسيين عن هذه الرواية الروسية "العدمية" قد فسّر أسلوبها الأدبي استناداً إلى روايات إميل زولا. وهذا كان إحدى حملات برونيتير الأولى على زولا و"الطبيعيين". وكان هذا القائد المستقبلي للرجعية المثالية في فرنسا قد خصص صفحات نارية وغاضبة ضد زولا.

ويختتم برونيتير مقاله عن تشيرنيشيفسكي بتوجيه الشتائم، إلى الأدب الواقعي الروسي للمعسكر الديمقراطي وإلى المؤلفين الفرنسيين الذين لقوا الشهرة لدى القراء الروس.

### كتب يقول:

"إن النواقص التي نلوم بلزاك عليها تعتبر هناك ( في روسيا ) حسنات وفضائل. وحتى في الوقت الحاضر يتربع في روسيا على عرش الموضه، الكاتب الفرنسي الذي يعتبر الوريث لطريقة بلزاك وأسلوبه الأكثر رداءة ألا وهو إميل زولا الذي يترجمونه إلى الروسية. ولو ترجمنا، مثلاً غليب أو ميينسكي إلى الفرنسية فإن التشابه يكون مدهشاً. بيد أننا نكتفي بنشير نيشيفسكي. فينا التتطح نفسه للتحليل، والدقة ذاتها في التفاصيل المنفردة إلى حد بعيد، والحدة ذاتها في الخطوط واللمسات، والتكوين ذاته، والضوء الساطع ذاته". ويضيف برونيتز قائلاً: "إن بورترية ماريا ألكسييفنا في "مالعمل؟" ماكانت لتشوه روان "روغون ماكاري". من الصعب إغفال واقع إن مثل هذه الملحوظة السامة لم تلت انتباه زولا فيما إذا كان قرأ مقالة برونيتز، ولم تثر عنده الرغبة بالإطلاع على تلك الرواية الروسية التي تم الإعراف بإحدى بطلاتها بأنها جديرة بأسلوبه الخاص في الكتابة. ومن الصعوبة بمكان، أيضاً أن نظن أن زولا لم يقرأ مقالة برونيتز. فهي منشورة في عام ١٨٧٦ في ذروة عمل زولا، في نشير "أوروب" أي في الفترة التي كان، بشتى الوسائل، يقوي معلوماته عن الأدب الروسي والفكر الاجتماعي الروسي نظراً لحاجته إلى المواضيع لأجل مقالاته الدورية وخاصة أنه يثمن الشهرة التي يتمتع بها في روسيا. ونحن محقون بالافتراض أن زولا قرأ، في النصف الثاني من السبعينيات معظم ماكتب في تلك الفترة في فرنسا عن روسيا لاسيما ما نشر في جريدة "العالمين" الأكثر انتشاراً وتأثيراً في ذاك الوقت. بيد أنه ثمة شهادة صريحة، أيضاً، بخصوص إطلاع زولا على رواية "مالعمل؟". وهي تعود إلى ي.يا. بافلوفسكي. ففي إحدى مقالاته المرسلة من باريس ذكر بافلوفسكي: عندما كان زولا يكتب "سعادة السيدات" أدركته ذات مرة وهو يقرأ "مالعمل؟" لنشير نيشيفسكي.

وبتلك الصراحة المحببة التي يتميز بها، اعترف أنه يود إعادة بناء البطلة الروسية التي تقيم المستوطنات ولكن على نمط الفرنسي\* (٣). وبناء عليه، لا تملك هنا، الدليل على إطلاع زولا على رواية تشيرنيشيفسكي فحسب، بل، أيضاً، على تأثير هذه الرواية في الكاتب الفرنسي في أثناء عمله الإبداعي على سلسلة "روغوي-ماكاري". ومن الهام إبداء المزيد من الإهتمام والتمحيص بصدد هذا الدليل.

هلم يمكن لهذا الدليل -البرهان أن يحمل شيئاً من الصحة والصدق؟ وهل يحق للباحث أن يستخدمه في مقارباته اللاحقة؟ لعل هذين السؤالين في موضعهما لاسيما أن واضح هذه الإشارة أي إسحاق بافلوفسكي (١٨٥٣-١٩٢٤) صحفي ومترجم استحق مجداً عذائياً كان قد جبلة لذاته. إذ عندما شارك في الحركة الثورية في بداية السبعينات، دعي إلى "محاكمة المئة والثلاثة والتسعين". وقد قُبِعَ في سجن بتروبافلوفسك ثم نفي إلى محافظة أرخانغلسك. وهرب من هناك وغادر البلاد سراً في عام ١٨٧٣. وما أن وصل إلى باريس حتى التقى مع رجالات الحلقات المهجريّة. وكان هو بافلوفسكي نفسه الذي كانت مقالاته في الزنزانة، مغامرات عذمي\* تطبع في صحيفة "الوقت" عام ١٨٧٩ مع مقدمة غير كبيرة لايفان تورغينيف في صيغة رسالة إلى رئيس تحرير الصحيفة -إبرار. وكان تورغينيف قد قدّم بافلوفسكي بصفته واحداً من الروس الكثيرين جداً في الوقت الحاضر الذين رأيت حكومة بلادي أن قناعاتهم ومعتقداتهم خطيرة وتستحق العقاب\*. وفي باريس تعامل بافلوفسكي مع كتاب روس وفرنسيين وصار مراسلاً لعدد من الصحف. بعدها سافر إلى إسبانيا، بيد أنه سرعان ما تطور خارج البلاد. نحو اليمين حتى استحق، بحق، من قبل المهاجر الذي ينتمي إلى جماعة "إرادة الشعب" ي.ب. سيميونوف، لقب "المنافق رقم ٢ والتاجر اللامبذني الذي لا نعرف مصدر ثرائه في المهجر". وفي النصف الثاني من الثمانينات أصبح

بافلوفسكي مراسلاً فعالاً "العصر الحديث" حيث كان يكتب بالاسم المستعار ي. ياكوفليف. (٤) وفي نهاية عام ١٨٨٨ حصل على إذن بالسماح له كي يعود إلى الوطن (٥). إن مثل هذه السيرة الأدبية لاتوحي بالثقة بأن كل حجج وشهادات بافلوفسكي تستحق الإهتمام الكامل. وبالفعل ليست صائبة ولا موثقة كل تأكيدات. بيد أننا، في هذه الحالة باذات، نملك عدداً من المعطيات الوثائقية التي تثبت صراحة أن الشهادة الواردة عن زولا لها، بلاشك، تعليقاتها الفعلية. ومما يذكر، أن إميل زولا كان واحداً من بين الكثيرين من الكتاب الأوروبيين الذين تعرف ي. يا. بافلوفسكي بهم في أثناء إقامته في باريس. وتم التعرف عن طريق إيفان تورغينيف بالذات. ففي خريف عام ١٨٨٢ نقل تورغينيف إلى زولا اقتراح هيئة تحرير مجلة "المنبه" الموسكوفية بالحصول على الحق في ترجمة الرواية الدورية "سعادة السيدات" من سلسلة "روغون ماكاري" قبل صدورها في طبعة فرنسية، أي عن المخطوطة بالذات. وسرعان ما أرسل إليه المترجم ي. يا. بافلوفسكي (٦). هذا وقد تم، منذ فترة طويلة، اكتشاف رسالة في أرشيف زولا كان قد بعث بها إليه تورغينيف بتاريخ ٢٧/١٠/١٨٨٢ رداً على رجاء زولا بإرسال المترجم الروسي إليه بأسرع وقت ممكن خاصة وأن رواية "سعادة السيدات" قد أنجرت. وكتب تورغينيف إلى زولا: "صديقي العزيز! يسلمك هذه الرسالة السيد بافلوفسكي وهو نفسه الذي حدثك عنه البارحة. اتفقوا معه بشأن العمل. فهو ممتاز، ناهيك أنه متخصص في الأدب ويمكن معه الثقة الكاملة (٧). وبهذا الصدد قام ي. يا. بافلوفسكي بعدة زيارات إلى زولا وألمح إليه، غير مرة في "تذكرياته عن تورغينيف" (٨). وكل هذا يفسح المجال لنا كي نكون على ثقة كاملة بموقفنا من قصته عن زولا وتشيرنيشيفسكي. وقد التقى بافلوفسكي مع زولا وبالذات في أثناء عمله لإنتاج رواية "سعادة السيدات" وكانت بين يديه مخطوطة هذه الرواية حتى قبل صدورها، ولاشك أنه كان قد أجرى أحاديث

مع الكاتب الفرنسي بصدد هذا المؤلف. وبعد أن ذكر بافلوفسكي أن زولا في أثناء قراءته "العمل؟" اعترف له أنه يود تقديم البطلة الروسية على النمط الروسي، أضاف: "وحققت الفكرة!". ثمة ظرف آخر يجدر لفت الانتباه إليه هو أن كل هذه الشهادة تحمل طابعاً عابراً كلياً؛ فالمراسلات مكرسة لإحدى روايات لوسيان ديكايف "المعادية لزولا". ويشير بافلوفسكي إلى هذه الحقيقة فقط كي يدحض الاتهام الذي وجهته، وقتذاك الشبيبة الأدبية الفرنسية كما لو كان زولا يقدم الجوانب السلبية حصراً من الواقع الذي يصوره: فهو (أي زولا) بطبعه ومزاجه، يمكنه بصعوبة، اجتلاءها في الحياة الفرنسية إلا أنه يشعر أن هذه النماذج قائمة وهو يبحث عنها. أما أين هي موجودة فهذه مسألة أخرى. وللبرهنة على ذلك، يورد بافلوفسكي حقيقة دراسة زولا لرواية تشيرنيشيفسكي. فالطابع العرضي للدليل لم يتح المجال لبافلوفسكي كي يشير إلى ذلك بمزيد من التفصيل. ومن جهة أخرى، كان من الصعوبة بمكان أن يكون ملائماً له التكلم، في هذا الصدد، على صفحات "العصر الحديث" الرجعية حتى ولو بعد وفاة تشيرنيشيفسكي بفترة وجيزة. ولدينا كل المبررات للاعتقاد أن بافلوفسكي لم يخطئ وأن زولا عندما تأمل في شخصية البطلة "الإيجابية" لروايته، قد توجه فعلاً، إلى قراءة تلك "الرواية الروسية العدمية" التي أشارت إليها مقالة ف. برونيتز قبل عدة سنوات من الاقتباس من "روغون ماكاري".

لا يمكننا التأكيد، بدقة، متى وعن طريق من، صارت رواية تشيرنيشيفسكي، وبالطبع في ترجمة أن. تغير يتنوف الروسية، معروفة عند إميل زولا. بيد أن الجوهرى لدينا هو أن زولا، وبالذات في النصف الثاني من السبعينيات قد حقق اتصالاً وثيقاً بالحياة الروسية والأدب الروسي. ومنذ عام ١٨٧٤ أي منذ تأسيس مآذب "الخمسة" الفنية، صارت علاقاته وطيدة مع تورغنيف وبدءاً من عام ١٨٧٥ وبواسطة تورغنيف، أصبح زولا محرراً

دائماً في بشير أوروبا، حتى عام ١٨٨١. وعن طريق تورغينيف بالذات تعرف زولا بكل من م. يه. مالتيكوف شيدرين وم. م. ستاسيوليفيتش وآ. س. سوفورين. وفي العام ذاته، أصدر بياناً إلى الحركة الطلابية الروسية بخصوص المظاهرة التي جرت في ساحة قازان في بيبتربورغ وشارك في الصباح الأدبي الموسيقي في صالِح المكتبة الروسية في باريس. وفي هذه السنوات وما بعدها تعرف زولا بممثلي الجالية الروسية الثورية في المهجر ومنهم م. و. أشكيناري مؤلف رواية "ضحايا القيصر" والتي نشرت في صحيفة "فوليتير" بتوصية من زولا بالذات. فكر زولا بكتابة رواية "سعادة السيدات" في بداية السبعينيات ولم ينجزها إلى في عام ١٨٨٢ أي بعد أحداث الأول من آذار عام ١٨٨١ (١٠) التي أثارت اهتماماً أوروبياً عاماً بالمذهب العدمي الروسي. والهام بالقدر نفسه هو أن تورغينيف، في الوقت ذاته، في ربيع عام ١٨٨٢ عندما كان زولا يعمل في "سعادة السيدات" قد اعتزم في فترة مرضه الأخير كتابة رواية أراد فيها حسب مذكرات ب. ل. لافروف معارضة نموذج الإشتراكي الثوري الروسي بنموذج الفرنسي من أصحاب الرأي الواحد. وكانت هذه الفكرة تعارض الطبيعة الروسية التقدمية مع الأوروبية الغربية قد شكلت جزءاً من مادة أحاديثنا سواء معي أو مع أشخاص آخرين. وزميل تورغينيف الآخر، رولسون، الذي سمع، في الوقت نفسه، ومنه بالذات، خطة هذه الرواية، يذكر أنه كان ينبغي، في هذا المؤلف غير المنجز، أن يتم إدراج "فتاة روسية تلتصق بأفكار العدمين" والتي تغادر الوطن وتستقر في باريس وتلتقي مع إشتراكي فرنسي شاب وتتزوج منه. ويبرهن م. ك. كليمان بصورة مقنعة على غاية من الدهشة أن زولا لم يكن على علم بخطة تورغينيف هذه فحسب بل نقل، أيضاً، "أساسها أي حالة التقابل بين ثوري غربي وثوري روسي" إلى "جيرمينال" رواية عام ١٨٨٥ (١١). وبهذا الصدد، يبدو مثل الحقيقة واقع أن زولا عندما طور فكرة

تورغنيف، ظهرت لدى الكاتب الفرنسي فكرة إعادة صنع بطل الرواية الروسية "العدمية" على الطراز الفرنسي.

فما هو، مع ذلك، الشيء المشترك في مواضيع وشخصيات رواية تشيرنيشيفسكي ورواية زولا التي يتحدث فيها عن قصة عاملة باريسية في مخزن كبير؟ وكيف يمكن الربط بين مؤلفين غربيين أحدهما عن الآخر بهذا القدر من التباعد؟

سجل زولا نفسه ازدواجية تشابكات روايته وتداخلاتها: "ومن جهة، الموثيق التجاري و المالي" ومن جهة أخرى "الشوق والحب والحبكة بمشاركة امرأة" (١٢). وقد أشار النقد إلى أن ازدواجية المهمة لم تسبب الضرر لقيمة المغزى العام. هذا ما ذكره، مثلاً ب. د. بابوريلين المعجب بزولا: "لم يحدث أبداً في الأدب النثري الرفيع أن تكون حياة مؤسسة كاملة مكونة من سلسلة من الحسابات النقدية بهذا القدر من الامتزاج مع قصة الحب كما هي الحال في هذه الرواية" (١٣). وهنا يكمن التشابه بين المؤلفين. ففي رواية زولا تشغل قصة المخزن الكبير "معادلة السيدات، محل نوفيته" الذي يحتكر التجارة ويحطم أرباب العمل الصغار الآخرين في الشوارع المجاورة مكاناً مركزياً. ولا تضمن الرواية بالتفاصيل المالية والتجارية لأنها ليست رواية فحسب بل هي، في الوقت نفسه بحث اجتماعي واقتصادي كامل.

وفي رواية تشيرنيشيفسكي يحتل المكان المركزي قصة تنظيم ورشة الحياكة العائدة إلى فيرا بافلوفا إذ بعد التجربة الأولى تجئ فيرا بافلوفا إلى جولي وترجوها أن توصي معارفها بهذه المؤسسة قائلة لها: "يا طفتي، بإمكانك إحراز نجاح جيد إذ لديك ورشة وذوق. ولكن لهذه الغاية يلزم وجود مخزن فخم في شارع النيفا". فأجابتها فيرا بافلوفا: "نعم سأحصل على ذلك مع الأيام. وهذا سيكون هدفي". وفي نهاية الرواية نعرف فعلاً أن "الربح كان

جلياً في مخزن النيفا" وأن فيرابالوفنا وميرتسالوفنا قد حققا الهدف إذ "بعد عدة أشهر من المشاغل بدمج المؤسستين" تم كل شيء وظهر في شارع النيفا إعلان جديد: "إلى العمل الجيد، محل نوفوتيه". وليس إهتمام تشيرنيشيفسكي أقل بل، لعله بنسبة أكبر، بالجانب العملي التجاري لهذه المؤسسة، من زولا، لأن الأمر يخص مبادئ الحياة التجارية. لا تكمن المسألة، بالطبع، في أن جامعاً يجمع بين المؤسستين التجاريتين الكبيرتين الموصوفتين من قبل تشيرنيشيفسكي وزولا، بل على العكس، إن هذه "المخازن -التقليعات" متباينة فيما بينها وهي تقوم على أسس متناقضة صراحة. والأمر يتناول موضوعاً آخر هو أن زولا استطاع أن يجد في رواية تشيرنيشيفسكي، تجربة ناجحة لاتخص إدراج "الموتيفات المالية والتجارية" في الأعمال النثرية فحسب بل ذاك الالتحام الوثيق بين هذه الموتيفات وعناصر الرواية العادية، وخاصة بين دساتس الحب رواية تشيرنيشيفسكي يمتزج الشوق والحب والغراميات النسائية امتزاجاً وثيقاً بموضوع "المؤسسة التجارية" ونفس القدر مثلما هي الحال في "سعادة السيدات" لزولا. إن تنظيم محل الجياكة لفيرا بافلوفنا هو نتيجة لزواجهما من لوبوخوف، ومن ثم كيرسانوف وبسبب ولعهما بفيرا بافلوفنا وللتأثير المعنوي عليها. وفي رواية زولا، يبرز اوكتاف موريه العبقري التجاري ورب العمل اللفظ المقهور من قبل العاملة المتواضعة دينيزا التي تتعاطف، سراً، مع الأشكال الجديدة التي يكتشفها في مجال التجارة. وإن قصة الحب التي تجمع فيما بينهما لا تدع المجال، لدقيقة واحدة، كي يتم نسيان ذاك العمل التجاري الذي يرتبطان به ارتباطاً وثيقاً والذي بدونه تفقد شخصيتهما كل إهتمام وحرص.

كتب زولا في مسودة الرواية: "أود في 'سعادة السيدات' كتابة قصيدة حول النشاط المعاصر. ولهذا بالذات فهنا تغير كامل في الفلسفة، وقبل كل شيء لا وجود لأي تشاؤم إطلاقاً ولا لاستخلاص أية استنتاجات بصدد الحياة



ولاجدواها وكأبتها، بل على العكس استخلاص استنتاج حول قوة العمل الدائم وجبروتها والفرح بولادة هذه القوة" ويذكر زولا في موضع آخر أنه ينبغي "تجسيد العصر المادي القائم على التعاونيات، في الرواية. وكان النقد قد سجل، غير مرة أن زولا في روايته هذه وبصورة غير متوقعة "يتكيف على الطريقة السارة غير المبررة" (١٤). وبالطبع سيكون من الجراء بمكان التأكيد على أن هذا "التغير الكامل في الفلسفة" هو في داخلها، نتيجة لقراءة رواية نشيرنيسيفسكي المشبعة بالحوية والإيمان بقوة العقل البشري. ومما يعث الفضول هو أن إحدى حاملات هذه الأحاسيس السارة بالقوة الدائمة للعمل المبذول، في رواية زولا، أي دينيزا، إنما تبدو لهؤلاء النقاد أنفسهم بصفيتها الفتاة الموصوفة "عند المؤلف بصورة غير مقنعة بشكل ساخر" بل إنها "واحدة من شخصيات زولا الأقل نجاحاً وتوفيقاً" (١٥). فهم يتساءلون لماذا تقف دينيزا هذه الفتاة الريفية التي ألقت نفسها في باريس، مباشرة إلى جانب "المخازن الكبرى" و "الأفكار الواسعة الجديدة" في مجال التجارة مادامت هي نفسها ابنة صباغ مفلس؟ ولماذا لا تعرف شيئاً حول تشكل نظرات هذه الفتاة؟ كتب زولا في المسودة: "أريد أن تكون هي، في البداية، نحيلة وطيبة وخجولة ووجلة "أومسية ومهملة" ومسحوقة (...). فهي تتكون تحت تأثير فخامة المخزن. وعند ذلك يتكشف طبعها ومزاجها إذ هي إيجابية وعفيفة وعملية (...) ولا لزوم لجعلها مكارمة ودامية وحازمة وحذرة، وعليها أن لا تبذل الجهد كي تتزوج من اوكتاف. ولماذا، في هذه الحالة، ما أن تكسب دينيزا المتكونة "تحت تأثير فخامة" المخزن، شيئاً من السلطة على مشاعر اوكتاف موريه حتى تتصرف بعكس مايقوم به أترابها الذين يخدمون في المخزن؟ وعوضاً عن زواج ذي منفعة، حيث حانت الفرصة للحصول على الثروة الضرورية لأسرتها، نراها ترفض فكرة الزواج وزيادة أرباحها بل حتى أنها عوضاً عن إعداد شؤون سعادة الشخصية، تبدأ العمل في التخفيف من أقدار

العاملين معها في المخزن. ولا يقدم زولا الجواب عن هذه المسألة إلا أن "ما العمل؟" لتشيرنيشيفسكي تطرح أمامنا الرد. إن ماتقوم به دينيزا هو بالذات ما قامت به فيرا بافلوفا، ولكن على طريقتها. يقول تشيرنيشيفسكي في الفصل الثالث أن فيرا بافلوفا قد لفتت انتباه الفتيات الخياطات بمهارتها الفنية "أن في ورشتين يوجد عدد من الطلبات الموزعة على أشهر السنة بصورة غير متساوية إطلاقاً وأنه لن يكون من السيء تحويل جزء من الأرباح الخاصة بالأشهر المربحة وذلك لأجل تسوية وضع الأشهر غير المربحة كانوا يقومون بالحسابات بدقة هائلة وكانت الفتيات تعرفن أنه كتاب ق. غريم تجاحات العلوم والفنون والأدب في روسيا" الشيء الكثير عن الديسمبريين. وقد تمّ استقاء معلومات كثيرة في هذا الكتاب من كتاب أنكينسون. فهنا نجد القصص حول التعارف مع أسرتي قولكونسكي وتيروييتسكي في إيركوتسك وزيارة ن. بيسستوجيف في ميليفينسك، وي. د. ياكوشكين في يالوتوروفسك (٣١). وكان أبيه. روزين في حديثه في الرسالة الموجهة إلى ن. أ. نيكرا سوف، عن قصة نشر أولى المذكرات "الديسمبرية" المكتوبة من قبله والتي رأت النور، في البداية، في ألمانيا، قد ذكر أنه "ترجم هذه القصة بصورة رائعة وأصدرها في طبعة فخمة وأنيقة في لندن شخص اسمه جون ميلد ماي، شارع ابغيلين" (٣٢) واستقبل الكتاب بالمديح والتعظيم في المجلات الإنكليزية (٣٣) إلا أن المميز فيه أنه لم يتطلب تصويماً للوثائق التاريخية الخاصة حول أن من هم الديسمبريون\* لأن هذا كان من المواضيع المعروفة جيداً في إنكلترا منذ نصف قرن تقريباً.

### الهوامش:

\* الديسمبريون فئة ثورية من النبلاء الروس قامت بانتفاضة في كانون الأول عام ١٨٢٥ ضد الحكم المطلق ونظام الرق الإقطاعي معتمدة على الجيش وحده وكان هدفها إلغاء الرق وإقامة نظام جمهوري أو ملكي

دمتوري. تم القضاء على الحركة بصورة وحشية إذ تعرض عدة آلاف من العسكريين لصنوف من التتكيل (المترجم)

١- روسيا والروس، باريس ١٨٤٧، الجزء ١، ص ١٩٢ (بالفرنسية)

\* نيقولاي إيفانوفيتش تورغنيف (١٧٨٩-١٨٧١) ديسميري. شاعر البلاد في عام ١٨٢٤ وأصبح لاحقاً سياسياً. وهو في منفاه الاضطرابي، صدر الحكم عليه، في وطنه، بالأشغال الشاقة المؤبدة. ومن كتبه الصادرة: روسيا والروس\* (المترجم)

٢- د.ك بتروف: روسيا ونيقولاى الأول في أشعار اسبرونسيدا وروسيئا، سان بطرسبورغ، ١٩٠٩، ص ٨١-٨٢، ملاحظات.

٣- الصحافة والثورة، ١٩٢٥، الكتاب ٨، ص ٣١-٥٢.

٤- الجمعيات السرية في روسيا في نهاية القرن التاسع عشر، موسكو ١٩٢٦، ص ٨٨-١٠٢.

٥- ف. ألكسندرنيكو: روسيا وانكفرا في بداية سيطرة الإمبراطور نيقولاى الأول (حسب تقارير السفير الإنكليزي اللورد سترانغفورد). بلاد الروس، ١٩٠٧، العدد ٢٩، ص ٥٢٩-٥٣٦. تقدم هذه المقالة جدولاً بالوثائق عن انتفاضة الديسمبريين والمحافظة في أرشيف الدولة بلندن (ص ٥٣٠).

٦- روبرت لي: الأيام الأخيرة من حياة ألكسندر والأيام الأولى من حياة نيقولاى، إمبراطوري روسيا، لندن ١٨٥٤ (بالإنكليزية). قدم بوج. لوكسمان توصيفاً وتقويماً مفصلين لهذا المرجع في كتاب "انتفاضة الديسمبريين. مواد" (موسكو ١٩٢٩، المجلد ٢٦، ص ٢٣-٢٤).

٧- إضافة إلى الرسالة، راجع: س.م. تشيرنوف، البحث عن علاقات الديسمبريين مع الغرب. في كتاب: من عهد الكفاح ضد القيصرية. كييف، ١٩٢٦ ويمكن الإشارة إلى الوثيقة المنشورة في ملحوظات الوزير الإنكليزي

كاينينغ تحت رقابة البوليس الروسي\* (السنوات الفائتة، عام ١٩٠٨، تشرين الأول، ص ١٩٨). ويتعلق الأمر بتقرير الأمير العظيم قسطنطين بالقولفينش من وارصو والذي يتم فيه نفي صحة شهادات المقدم في فوج المشاة مورافيف أبوستول كما لو أن "اللورد ستراتفورد-كاينغ كان في وارصوله علاقات مع أعضاء الجمعية السرية ووجد، المذكور نفسه، بتقديم العون من قبل إنكلترا".

٨- س.ل. جونسون: المستعمرة البريطانية في روسيا، ويستمينستر، ب.كارانسكي، النقد الأوروبي الغربي عن بوشكين، الناقد الأدبي ١٩٣٧، العدد ٤، ص ١١٨-١٢٢ و س. كروسي: بوشكين في إنكلترا، نشرة دورية حول الأدب المقارن، ١٩٣٧، العدد ١، ص ١٦٦ (بالفرنسية).

١٧- عبر عن هذا اللغز، للمرة الأولى ج. ستروفه (ج. ستروفه، بوشكين في المدرسة النقدية الإنكليزية المبكرة - المجلة النقدية الأمريكية السلافية والأوروبية الشرقية، ١٩٤٩، المجلد ٨، العدد ٤، ص ٣٠٩ بالإنكليزية) على أساس المدونات التي تحققت في نسخة المجلة المحفوظة في المتحف البريطاني. وفي فترة غير بعيدة جرى تحقيق جديد لها في مقالة: م. كوران فيلين، المجلة النقدية الفصلية الأجنبية حول الأدب الروسية والبولونية (المجلة النقدية الأوروبية الشرقية السلافية، ١٩٦١، المجلد ٤٠، العدد ٩٤، ص ٢٠٦-٢١٩) (بالإنكليزية).

١٨- الشارتي ت. فروست في عام ١٨٥١ كان قد نشر في مجلة "أوراق قضائية لأجل البشر" ومن خلال المشاهدات الذاتية، مقالة عن الديسمبريين بعنوان "السلافيون المتحنون" (ت. فروست، ذكريات عن صحفي ريفي، لندن ١٨٨٨، ص ٨١ بالإنكليزية). فهو، أيضاً استشهد برأي د. أركاديت والمدون في "تجم الشمال" الإنكليزي حول تقديس الديسمبريين عند الشارتيين الذين كانوا يعترفون كما لو أنه ثمة تأثير للثوريين الروس

النبلاء عليهم (ت. فروست، ذكريات... ص ٣٢) وحتى وجود تطابق غير عرضي في تسمية الصحيفة الشارتيّة والمجلة الديسمبرية "تجم القطب". وكانت الشخصية الشارتيّة المعروفة، الشاعر أيه. جونس يتحدث بمهابة وإعجاب عن الديسمبريين في روايته التاريخية "رومانس عن الشعب" المنشورة في مجلة "العامل" عام ١٨٤٧، المجلد ١، ص ١١٠-١١١ بالإنكليزية، وفي مقالته عن بوشكين (١٨٤٨) يتحدث عن جمعية سرية كان رئيسها "بيستيل المقدام" (راجع: يه. دوغول، مقالة مجهولة عن بوشكين في المجلة الشارتيّة "العامل" خطابات ومحاضرات وأخبار معهد فقه اللغة، ١٩٥١، الإصدار ٣، حتى ١٩٢، ١٩٦). وكانت المقالة المتأخرة عن انديسمبريين لكتبتها ق. لينتون "بيستيل والجمهوريون الروس" تعتمد على تلك المعطيات التي حصل عليها من صديقه ألكسندر ايفانوفيتش غيرتسين.

١٩-ب.ق. ستروف: ذكريات عن سيبريا ١٨٤٨-١٨٤٩، سان بطرسبورغ، ٣٣-٣٤، ٤٢-٤٦.

٢٠-م. م. هيل: رحلات في سيبريا، لندن، ١٨٥٤ (بالإنكليزية).  
٢١-توماس ويتلم أتكينسون: سيبريا الشرقية والغربية، حكاية عن سبع سنوات من البحث والمغامرة في سيبريا ومنغوليا وسهوب قيرغيزيا وتناريا الصينية وجزء من آسيا الوسطى (مع خارطة وأرقام)، لندن ١٨٥٨، ت.و. أتكينسون، رحلات في مناطق أمور الأعلى والأسفل، لندن، ١٨٦٠ (بالإنكليزية).

٢٢-الميدنة أتكينسون، ذكريات عن سهوب التتار وعاداتهم، لندن، ١٨٦٣ (بالإنكليزية).

٢٣-العهد الروسي الغابر، ١٨٧٣، تموز، ص ٣٥٣.

٢٤- م.يا. شترايخ: ي.ي. بوشين، موسكو، ١٩٢٥، ي.ي. بوشين،  
مذونات عن بوشكين، موسكو، ١٩٣٧، ص ١٦٧ (رسالة بوشكين إلى ي. أ.  
اينتيلغارت من يالتوروفسك بتاريخ ٢١ آذار ١٨٤٥).

٢٥- عن مصيرهم اللاحق راجع: ب.ل. مودز اليفسكي (كييف) في  
كتاب "المجموعة اليوبيلية"، ١٩٢٧، ص ٨٨٨، من محتويات المتحف  
الأدبي، الديسمبريون (هيئة التحرير برئاسة ن.ب. تشولكوف، موسكو  
١٩٣٨، الكتاب ٣، ص ٥٢٦-٥٢٦. هنا أيضاً مطبوعة، في الصفحة  
١٨٦، رسالة درومينا ايفانوفنا إلى يوك. غلينكا عن الأطفال والسفر معهم  
من توبولسك إلى يالتوروفسك فيما عدا م. ي. مورافيف أبوستول، كان يعيش  
في يالتوروفسك.

٢٦- فيما عدا م.ب. مورافيف أبوستول، كان يعيش في  
يالتوروفسك: ي.د. ياكوشكين وف.ك. تيرينها وزن وبه.ب. اوبولينسكي و  
ي.ي. بوشين ون.ف. ياسارغين (منذ عام ١٨٤٧). وتحكي ألكسندرون أيضاً  
عن زوجة مورافيف أبوستول واسمها ماريّا قسطنطينوفنا والمربية أ.ب.  
سوزو نوفيتش.  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٢٧- آ.ك. كوزمين (قارنوا الآن)، منفون في مينوسينسك، كتاب:  
الديسمبريون، مجموعة من المواد، موسكو ١٩٢٦، ص ٤٢، ٥٤.

٢٨- قارنوا: أ. كوموفاتوف: صفحات جديدة من حياة الديسمبريين  
في مينوسينسك، في كتاب: الديسمبريون في ناحية مينوسينسك، مينوسينسك  
١٩٢٥، ص ٧٤-٧٦ (حولية-متحف ن.م. مارتينوف للدولة، المجلد ٣،  
الإصدار ٢).

٢٩- ذكريات الأخوين بيستوجيف، موسكو ١٩٣١، ص ٣٦١-٣٦٢،  
رسالة م.ج. فولكونسكي إلى م.م. ميشالكينا، انظر كتاب: الديسمبريون  
(مجموعة متحف الدولة الأدبي)، موسكو ١٩٣٨، ص ١٠١-١٠٢

- ٣٠- قارنوا انكريات عن النيسميريين في سيبيريا والمكتوبة نقلاً عن تلميذتهم ف.ن. بالاكشينا، نيران سيبيرية، ١٩٢٤، تموز -آب، ص ١٧٩.
- ٣١- ف.ر. غراهام: تقدم العلوم... الفصل ٤، ص ٢٤٢-٢٦١ (بالإنكليزية)، وفي وقت أبكر صدر كتاب س. لواردز (الروس في وطنهم) (بالإنكليزية)، اسكينشات س.آ، الفصل ٤ (بالإنكليزية).
- ٩- السيدة ديسبروش، الرسائل الأصلية من روسيا، ١٨٢٥-١٨٢٨، لندن، مطبوع في الصحافة النسائية، ١٨٧٨. إن النسخة التي استندت منها محفوظة في بريطانيا (بالإنكليزية).
- ١٠- أليس هاوزن، رسائل السيدة ديسبروش، مقدمة الجمعية الأدبية الإنكليزية للروسية، ١٨٩٧، العدد ١٧، ص ١٨-٣٢ (بالإنكليزية) - ثمة توين حول هذه النشرة، في "البشير التاريخي" (١٨٩٧، العدد ٧، ص ٢٥٩).
- ١١- في رسالة ديسبري المؤرخة في ١٣ آب ١٨٢٦ يُعطى، مثلاً، وصف هام للأسمية التي أجزتها في صالون زينكافولكونسكايا (السيدة ديسبروش، رسائل أصلية من روسيا... ص ٧٨-٨٥) بالإنكليزية.
- ١٢- كتاب كل بلد، ذكريات عن العمل والمغامرة في سلسلة الكتب في شمالي أوروبا وفي روسيا من قبل الراحل جون باترسون، لندن، ١٨٥٨، ص ٣٩٥-٤٠٥ (بالإنكليزية).
- ١٣- راجع مثلاً: ف.ك. غراهام: تقدم العلوم والفنون والآداب في روسيا. لندن ١٨٦٥، ص ٢٤٢-٢٦١ بالإنكليزية (حديث مفصل عن النيسميريين) وتوماس ميلر، روسيا، نهوضها وتقدمها، مآسيها وثوراتها، لندن ١٨٥٦، ص ٤٠٦-٥٠٠ بالإنكليزية.
- ١٤- يه. مورتون: رحلات في روسيا والإقامة في سان بطرسبورغ والأوديسا في أعوام ١٨٢٧ - ١٨٢٩، لندن، ١٨٣٠.

## ■ زولا وتشيرنيشيفسكي ■

١٥- دورية فصلية أجنبية، ١٨٣٢، المجلد ٩، ص ٣٩٨-٤١٨ (بالإنكليزية). ومن المميز أن المؤلف في كلامه على ريليف الذي فقد حياته بسبب المشاركة في المؤامرة البيطرسبورغية إنما يفصح عن افتراض بأن هذا "معروفا بالنسبة إلى بعض قرائنا".

١٦- انظر م.ب. ألكسيف: بوشكين في الغرب. في كتاب: أخبار لجنة بوشكين، موسكو- ليننغراد، ١٩٣٧، المجلد ٣، ص ١١٤، غير سياسية، لندن، ١٨٦٢). إن الفصل الرابع بأكمله مكرس "للأدب الروسي المذاب" (ص ٦٦-٧١). تورد، هنا أيضا، معطيات جمة عن النيسميريين المجتمعين بمساعدة آ.ي. غيرتسين المذكور في النص.

٣٢- أرشيف قرية كارايخي، موسكو ١٩١٦، ص ١٦٢-١٦٧. الأمر يتعلق بكتاب: المتآمرون الروس في سيبيريا سرد شخصي من قبل أ.ر. بارون النيسميري الروسي (الترجمة من الألمانية من قبل جون ميلد ماي)، لندن، ١٨٧٢ (بالإنكليزية).

٣٣- المجمع العلمي ١٨٧٣، كانون الثاني ١٨، العدد ٢٣٦٠، ص ٧٨-٧٧. كانت الطبعة الألمانية التي سبقها، للذكريات ذاتها قد حُرِضت على كتابة مقالة كبيرة ومتعاطفة للغاية في مجلة "عرض ليندبورغ" (١٨٧٠، المجلد ١٢٢، العدد ٢٧٠، ص ٣٦٣-٣٨١).





# وضع الترجمة

## في الأردن

■ بقلم: د. عبد الله الشناق ■

أستاذ الترجمة في جامعة اليرموك ورئيس جمعية المترجمين الأردنيين

### مقدمة:

نحاول في هذه المقالة التركيز على وضع الترجمة في الأردن والدور الذي تلعبه جمعية المترجمين الأردنيين في الرقي بعملية الترجمة من العربية إلى مختلف اللغات أو عكس ذلك في هذا البلد، وتشيط مزاولتها، وذلك للمساهمة في تطوير الحركة الثقافية على المستويين القومي والعالمي. ونحاول أيضاً بشكل موجز تقييم وضع الترجمة في الأردن منذ العشرينيات. ومما يؤسف عليه عدم وجود دراسة شاملة لحركة الترجمة في الأردن حتى الآن، إضافة إلى فقدان التواصل بين المنظمات المعنية بالترجمة، مما أدى إلى صعوبة توافر المعلومات.

وتعترف هذه المقالة أيضاً بالقانون الجديد المتعلق بحق المؤلف بالنشر، كما أنها تشير في النهاية إلى أن جمعية المترجمين في الأردن هيئة، ليس المقصد من وجودها تحقيق مكاسب مادية، بل إنها تسعى للإرتقاء بعملية الترجمة في الأردن، وذلك بصياغة ووضع معايير لكيفية الترجمة وتطوير قدرة المترجمين المهنية وإيجاد روابط بين هذه الجمعية، ونظيراتها من الجمعيات العربية؛ مثل: جمعية المترجمين السوريين، وجمعية المترجمين العراقيين، وإتحاد المترجمين العرب (أ.م.ع)، والإتحاد العالمي للمترجمين (أ.ع.م).

## الترجمة في العالم العربي:

تمثلت حركة الترجمة في العالم العربي منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين بجهود كان يبذلها أفراد، ودور نشر خاصة، وموزعون، إلا أن بعض الدول العربية قامت في الخمسينيات بتأسيس منظمات رسمية للعناية بشؤون الترجمة، فقد اضطلعت وزارات الثقافة والإعلام والتربية والتعليم العالي والجامعات وأكاديميات اللغة العربية وجهات أخرى بمسؤوليات الترجمة والتوزيع عبر العقود الخمسة الأخيرة تقريباً. وقد سارت نشاطات دور النشر الخاصة والأفراد جنباً إلى جنب مع هذه الهيئات الحكومية.

في الحقيقة ليس باستطاعة أحد أن ينكر أهمية الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، أو عكس ذلك، لأن هذا العمل يعتبر وسيلة فعالة للتواصل البناء بين البلدان العربية والأمم الأخرى. ومع ذلك فإنه من السهل ملاحظة أن حركة الترجمة في العالم العربي يعوزها التخطيط، والتنظيم، وعليه فإن المسؤولية تقع على كاهل جمعيات وإتحاد المترجمين العرب وينبغي علينا في هذا الجانب أن نقر بالدور الذي لا تزال تلعبه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، فقد قامت هذه المنظمة بعمل الكثير، ولكن لا يزال أماننا الكثير لنقوم به بشكل جماعي أيضاً. وهذا يفسر شدة حاجتنا لهيئة عربية، لتنسيق الجهود التي تبذلها منظمات عديدة في العالم العربي.

يمكننا القول من ناحية تاريخية أن حركة الترجمة العربية كانت في عصرنا الذهبي خلال الفترتين الأموية والعباسية. فقد كانت أعظم حركة شهدتها التاريخ. حيث ترجمت فروع المعرفة العلمية، والفلسفية، والمنطقية من الهندية والفارسية واللاتينية واليونانية إلى العربية. إذ قام الخليفة العباسي المأمون بإنشاء "بيت الحكمة" ليتمكن العرب ولقرون عديدة من قيادة حضارة سادت العالم. ولكن لسوء الحظ فقد تراجعت هذه الحركة نتيجة للهزائم والإحباطات التي مني بها العرب.

## ■ وضع الترجمة في الأردن ■

ومن المؤكد أن العرب اليوم لن يتمكنوا من اللحاق بركب الحضارة المعاصرة دون ترجمة ثقافات وعلوم الأمم المتقدمة، والاستفادة منها. ومن يدرى فقد يعيد التاريخ نفسه؟!

### وضع الترجمة في الأردن:

يرتكز هذا الجزء من المقالة بقوة على دراسة وضع الترجمة في المملكة الأردنية الهاشمية، أجراها المرحوم عيسى الناعوري.

بداية فإين وضع الترجمة في الأردن غير مرضٍ، وأكثر من ذلك فإن الحركة الثقافية في هذا البلد لم يتم توطيدها بعد، لأن الأردن ما زالت دولة فتيّة، وقد قام الأمير عبد الله بن الحسين بتأسيسها سنة (١٩٢١) تحت اسم إمارة شرق الأردن، وحتى سنة (١٩٩٣) لم يكن هناك جمعية للمترجمين الأردنيين تشجيعهم على النهوض بحركة الترجمة في هذه الدولة، فقد كانت الترجمة تمارس بشكل عشوائي عن طريق مترجمين على مستوى فردي، أو مكاتب تجارية للترجمة، ولذا لا نستطيع أن نجد سجلات رسمية بمقتورها أن تعكس كمية ونوعية الأعمال المترجمة، ولسوء الحظ فإنه لا يوجد ولو ناشر واحد محروّف ينشر الترجمات التي يقوم بها المترجمون الأردنيون، وإضافة إلى ذلك، فإنه لا يوجد منظمة توجه حركة الترجمة في الأردن، كما أن عدد المترجمين أيضاً صغير، وأغلبهم غير متمكّن من اللغة العربية واللغات التي يترجم منها أو إليها، الأمر الذي قد يقود قراء الترجمات إلى الاعتقاد بعدم جدوى الترجمة التي يقرأونها. وقليلون جداً هم المترجمون المتفرغون للترجمة. أضف إلى ذلك أن ما يترجم لا يوضع كله في المكتبة الوطنية لوزارة الثقافة. وأخيراً فإن سجلات المترجمين والأعمال المترجمة غير كافية، ولا تفي بأغراض البحث والدراسة، رغم وجود بعض المعاهد التربوية والمنظمات الحكومية التي تولي حركة الترجمة في هذه الدولة نوعاً من الإهتمام.

### برامج الترجمة في الجامعات الأردنية

## **جامعة اليرموك:**

يتبع برنامج الماجستير في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى العربية دائرة اللغة الإنجليزية وآدابها. وتمنح درجة الماجستير بعد إنهاء مساقات نظرية وعملية في الترجمة، واجتياز امتحان شامل أو تقديم أطروحة مجازة من لجان الإمتحان.

إن المساقات التي يطرحها القسم تتضمن ترجمة متقدمة عامة من الإنجليزية إلى العربية ومن العربية إلى الإنجليزية، وترجمة فنية متخصصة من الإنجليزية إلى العربية ومن العربية إلى الإنجليزية، ولغويات عربية وإنجليزية مقارنة، وتدريياً صلياً في الترجمة الشفوية، ومساقات أخرى، ويقوم أساتذة من دائرة اللغة الإنجليزية وآدابها بتدريس كل المساقات المطروحة.

لقد تم وضع برنامج الترجمة سنة ١٩٨٤-١٩٨٥ في مركز اللغات، وكان يمنح الطالب الناجح دبلوماً عالياً، وبعد مرور عامين تم رفع البرنامج من درجة الدبلوم إلى درجة الماجستير في الترجمة، وفي أيلول من عام ١٩٩٢ تم إلحاق البرنامج الذي يضم حالياً أكثر من خمسين طالباً من طلبة الدراسات العليا، لدائرة اللغة الإنكليزية وآدابها. إضافة إلى تخرج أكثر من ستين طالباً من البرنامج من حملة الدبلوم والماجستير يعملون الآن في الأردن وفي الدول العربية المجاورة. وهم يساهمون بنشاط وبجراح في التقدم الثقافي للدول العربية تماماً كما يساهمون في تقدم وطنهم الأم. مشيرين إلى أن بعض الخريجين باتوا في مواقع هامة في قطاعات حكومية مختلفة.

## **الجامعة الأردنية:**

لقد تم وضع دبلوم في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى العربية في مركز اللغات في شباط من عام ١٩٨٢م، وكان يتعين على كل

## ■ وضع الترجمة في الأردن ■

طالب اجتياز (٤٥) ساعة معتمدة من المساقات النظرية والعملية للحصول على دبلوم عالٍ في الترجمة.

### المترجمون الأردنيون:

عندما نتناقص حركة الترجمة في الأردن يتوارد إلى الأذهان مجموعة أسماء بعض الرواد المميزين في حقل الترجمة. فمثلاً يعتبر عيسى الناعوري المترجم الأكثر نشاطاً في ميدان الأدب منذ عام (١٩٦١) وحتى وفاته قبل عَقْدٍ من الزمان تقريباً. فقد قام بترجمة كبيرة من القصص القصيرة، والروايات، والتقصائد خلال فترة حياته، حيث كل يترجم من الإيطالية، والإنجليزية إلى العربية وبالعكس. وقد ترجمت أعماله المكتوبة باللغة العربية إلى لغات أخرى مثل الإسبانية، والإيطالية، والروسية، والفرنسية، والإنجليزية، واليابانية... الخ.

وتضم قائمة المترجمين الأردنيين أيضاً آخرين غيره مثل حسني فريز، محمود السمرة، إحسان عباس، زهير الكرسي، فواز طوقان، حسن الكرسي، محمود إبراهيم، عبد الله الشناق، وغيرهم، وبعض أولئك المترجمين أعضاء في جمعية المترجمين الأردنيين، وبعضهم الآخر أعضاء في الجمعية وأساتذة جامعات معاً.

### الترجمة الفنية في الأردن:

إن حركة الترجمة في الأردن ليست ذات شأن، فالتُرْجمة سواء منها الشفوية أو المكتوبة لا تزال في مرحلة الطفولة، والجزء الأكبر من الترجمة المكتوبة موجه نحو الأعمال الأدبية من قصص قصيرة، وروايات، وشعر، ومسرح، وغير ذلك. أما الترجمة الفنية فهي تسير ببطء خلف الترجمة الأدبية كما تقوم بتدريس المواد العلمية باللغة الإنجليزية، مما لا يدع حاجة حقيقية للترجمة إلى اللغة العربية.

## ■ وضع الترجمة في الأردن ■

من الطبيعي وجود عشرات الآلاف من المصطلحات الفنية المستخدمة حالياً في أنحاء العالم والتي نحن بحاجة إلى أن ننقلها إلى العربية حتى يتمكن المواطن الأردني من استخدامها، ومعظم هذه المصطلحات يقع ضمن نطاق الأجهزة الإلكترونية، والآلات الصناعية، والحاسبات الآلية، والأدوية، والكيمياء، والفيزياء، وغير ذلك. فغالبيتها لم تعرب حتى الآن، وحتى تلك التي تمت ترجمتها فهي غير مطابقة للأصل في المعنى وغير مقننة. وفي الواقع فإنه من المستحيل تقريباً وجود معانٍ مطابقة في معاجمنا العربية القديمة مما يزيد من المشاكل التي يواجهها المترجم الفني العربي.

و النتيجة هي أن هذا البطء في نضوج الترجمة في الحقل الفني كان أحياناً يسبب خسائر فادحة على مستوى القوى العاملة والقطاع المالي، إذ قد يتعرض العمال الأردنيون الذين يديرون الآلات إلى أخطار حقيقية نتيجة لجهلهم باللغات الأجنبية، علاوة على ذلك فإن صيانة مثل هذه المعدات والآلات لن تفي بالغرض دون توفر الكتيبات العربية المترجمة للمواد المصنعة، ولسوء الحظ فإنه لا يوجد إحصاءات رسمية عن وضع الترجمة الفنية في الأردن، والتي من الممكن أن تلقي بعض الضوء على هذه المشكلة، وهذا ما يجعل من إجراء الدراسات والأبحاث على هذا الحقل الحيوي من الترجمة أمراً ملحاً.

## جمعية المترجمون الأردنيين (ج.م.أ)

إن جمعية المترجمين الأردنيين هي جمعية أردنية، وطنية مهنية فنية للمترجمين التحريريين والمترجمين الفوريين. وقد أنشئت في تشرين الثاني من عام (١٩٩٣م) تحت رعاية وزارة الثقافة. ولم يكن حتى ذلك الحين ولو جمعية وطنية مهنية واحدة مع أنه كان يوجد عدة هيئات مهنية عامة وخاصة. وتخطط الجمعية لإتخاذ فروع لها في مدن الأردن مثل إربد، والزرقاء، والكرك وغيرها. وترعى شؤون الجمعية هيئتها الإدارية التي تخضع لقوانينها، ولأي قرار تتخذه الجمعية في اجتماعها العام، وقد دخلت جمعية المترجمين الأردنيين عضوية إتحاد المترجمين

## ■ وضع الترجمة في الأردن ■

العرب في حزيران من عام ١٩٩٥، ويتوقع لها أن تدخل في عضوية الإتحاد العالمي للمترجمين (أ.ع.م) في القريب العاجل. وهناك خمسة عشر من أعضائها المؤسسين الثمانية عشر هم أساتذة جامعات من المتخصصين في اللغويات، أو في الترجمة، أو في الأثنين معاً. ويوجد في الجمعية حالياً (٩٢) عضواً كاملاً و(٢٠) عضواً مساعداً وفخرياً. إن وجود الجمعية لم يكن لتحقيق مكاسب مادية بل من أجل تحقيق ما يلي:

١- زيادة أهمية وتنشيط مزاولة الترجمة من اللغات المختلفة إلى العربية وبالعكس في الأردن، للمساهمة في تطوير الحركة الثقافية على أساس وطني وعربي وعالمي.

٢- الإرتقاء بالترجمة نوعياً في الأردن عن طريق صياغة ووضع مقاييس للجودة، وتطوير قدرة المترجم المهنية.

٣- تبادل المعلومات ذات العلاقة بالترجمة والاحتفاظ بعلاقات وثيقة بين أعضاء الجمعية أنفسهم من جهة، وبين الجمعية وجمعيات أخرى مماثلة من جهة أخرى.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٤- التنسيق مع هيئات مختصة لضمان الحقوق المهنية للمترجمين.

٥- تدريب وإعداد مترجمين معتمدين.

٦- توفير خبرات ونصائح في مجال العمل من مؤسسات رسمية وغير رسمية.

هذا وليس للجمعية أية أهداف سياسية، أو إقليمية، أو طائفية، أو قبلية، وتعمل على الحفاظ على أهدافها وذلك بإلقاء المحاضرات، وعقد الحلقات، والمؤتمرات، وتنظيم برامج تعليمية وتشجيع المؤسسات التعليمية وتوفير منشورات متخصصة في الترجمة والأعمال المترجمة.

**أهداف أخرى:**

## ■ وضع الترجمة في الأردن ■

قامت الجمعية بالاتصال ببعض الأفراد والمؤسسات، وشكلت ثلاث لجان لتحقيق أهدافها الرئيسية، كما اتصلت بهيئات حكومية عديدة (مثل وزارة الإعلام والجامعات.. الخ)، وبالسلك الدبلوماسي لإطلاعهم على نشاطات الجمعية ودورها في رفع مستوى عملية الترجمة في الأردن، وقد تلقت معونات مالية حكومية محدودة لنشر بعض الأعمال المترجمة، كما يتم تمثيلها في المنكيات الوطنية. وقد تم أيضاً قبولها عضواً فعالاً كاملاً في إتحاد المترجمين العرب، ويجري الآن العمل على ضمها إلى إتحاد المترجمين العالمي بعضوية كاملة.

### تمويلها:

ليس لدى الجمعية ما يكفي من مصادر دخل، وتشكل الاشتراكات السنوية التي يدفعها أعضاء الجمعية والمعونات التي تقدمها وزارة الثقافة الأردنية المصدر الرئيس لتمويلها. ويبلغ رسم العضوية السنوي (١٢) ديناراً أي (١٨) دولار تقريباً، وتقدم وزارة الثقافة معونة سنوية تتراوح بين (٣٠٠-٥٠٠) دينار، أي ما يعادل (٤٥٠-٧٥٠) دولاراً تقريباً، وتخطط الجمعية لأن تكون منظمة تمويل نفسها بنفسها. وهذا هو سبب بدء الجمعية بمشاريع لها، مثل نشر كتب جديدة، أو أعمال مترجمة والقيام بنشاطات ثقافية أخرى من شأنها مساعدة الجمعية من الناحية المالية على تنفيذ واجباتها تجاه مجتمعها وأعضائها على وجه الخصوص. وتتضمن خططها المستقبلية تجنيد المزيد من الأعضاء المؤهلين لتمثيل الأردن تمثيلاً كاملاً، وتتضمن أيضاً فتح فروع جديدة لها في أغلب مدن المملكة، ونشر مجلة خاصة بمهنة الترجمة ورسالة إخبارية فصلية. وستأخذ الجمعية على عاتقها القيام بمبادرات في ميدان اللغات وخدمات الترجمة الفورية والكتابية في الأردن.





# مطاف الجهارقة

■ بريخت - ت. أسمهان سلام ■

يعتبر جوردانو برونو النولوي، والذي أحرقت سلطات محاكم التفتيش في روما عام ١٦٠٠ بتهمة الزندقة، رجلاً عظيماً لا يسبب جراحة نظرياته التي أثبتت صحتها منذ ذلك الحين حول حركات الأجرام السماوية وحسب بل أيضاً بسبب موقفه الصلب أمام المحكمة إذ قال: "إن الخوف الذي يملككم حين تنتظون بالحكم عليّ قد يكون أكبر من خوفي إذ أسمع". وعندما يقرأ المرء كتاباته ثم يلقي نظرة على سلوكه العام من خلال ما وصلنا من أخباره، لا يتوانى عن تسميته رجلاً عظيماً على أن هناك قصة قد تزيد من تقديرنا له، إنها قصة معطفة.

وقبل هذا يجب أن نعرف كيف وقع في أيدي سلطات التفتيش.

- لقد قام نبيل روماني من فينيسيا، "مون سينيور" حقيقي بدعوة العالم إلى بيته ليلقي عليه دروساً في الفيزياء وفن قراءة الأفكار ودامت استضافة العالم بضعة أشهر لقاء الدروس المتفق عليها ولكن عوضاً عن تعلم السحر الأسود الذي كان يتطلع إليه تلقى تعليمًا في الفيزياء ولهذا كان غاية في التعاسة إذ لا يمكن لهذه الأخيرة أن تفيده في شيء مما جعله يندم على النفقات التي تكبدها بسبب ضيفه. ولطالما كان يردد على مسامعه وكان يعني ما يقول، أنه قد حان أوان تلقيه ذلك العلم السري المدر للمال والذي على رجل

## ■ معطف الهارق ■

مشهور مثله أن يحيط به. وعندما لم يجد ذلك نفعا قام بالوشاية به في تقرير بعثه إلى السلطات كتب فيه: أن هذا الرجل الدنيء والتاكر الجميل يلوك لسانه بأشياء مشينة عن المسيح وقد قال عن الرهبان بأنهم حمير ويستغفلون الناس، كما أنه عدا عن ذلك يدعي، على عكس ما يرد في الكتاب المقدس بأنه لا يوجد شمس واحدة فقط بل شمس عديدة الخ.... الخ.

وأنه، المون سينيور، قد قام بسبب ذلك باحتجازه في القبو ويضرب بالموظفين أن يسارعوا بالقبض عليه وإحضاره بأسرع ما يمكن.

وفعلاً في منتصف ليلة إثنين جاء الموظفون واقتادوا العالم إلى سجون محكمة التفتيش.

حدث هذا يوم الإثنين في الخامس والعشرين من شهر أيار من عام ١٥٩٢ في الساعة الثالثة صباحاً ومن ذلك اليوم حتى يوم صعوده إلى المحرقة لم يخرج النولاتي من السجن.

وخلال السنوات الثمانية التي استغرقتها هذه القضية الرهيبة صارح دون كلل من أجل بقاءه على قيد الحياة، على أن كفاحه في فينيسيا ليحول دون إرساله إلى روما كان هو الكفاح الأكثر مرارة وفي هذه الأثناء وقعت قصة معطفه.

ففي شتاء عام ١٥٩٢، وكان ما يزال يسكن في الفندق بعد، أوصى خياطاً يدعى غابرييل تسونتو بتفصيل معطف تقوّل له لم يكن قد دفع ثمنه بعد. لدى سماعه نبأ القبض عليه توجه الخياط إلى دار السيد المون سينيور الكائنة في منطقة القديس صاموئيل لكي يأخذ حسابه ولكنه كان قد تأخر كثيراً فقد أغلق أحد خدام المون سينيور الباب في وجهه قائلاً "لقد دفعنا الكثير لهذا المحتال" صارخاً عند عتبة الدار لدرجة أن بعض المارة أخذ ينظر إليه.

لم لاتذهب إلى مكتب السلطات المقدسة وتقول بأنك لك علاقة مع هذا الزنديق".

وقف الخياط في الشارع مشدوها. سمعت ثلة من أهل الجوار كل شيء، وقام أحدهم وهو قزم مهلهل الثياب ملأت الحبوب وجهه بقذف حجر باتجاهه ثم ظهر من أحد الأبواب امرأة رثة الثياب وصفعته، وشعر تسونتو المتقدم بالسن كم كان من الخطر أن تكون امرأة ذا علاقة مع هذا المارق، فأخذ كضرب ينظر حواليه وانعطف عند الزاوية الكبيرة متخذاً طريقاً ملتوية إلى البيت، لم يقص على زوجته شيئاً من سوء الحظ الذي صادفه رغم أنها ظلت تتساءل طوال أسبوع بكامله عن سبب اكتتابه.

لكنها وفي الأول من حزيران، لدى مراجعتها للحسابات وجدت أن ثمن أحد المعاطف لم يسدده رجل كان اسمه على كل لسان، إذ أن النولوي كان قد أصبح حديث المدينة وانتشرت أخبار ذنابه الفظيعة في كل مكان، إنه لم يمرغ علاقة الزواج في الوحل في كتبه وأحاديثه وحسب بل إنه لقب المسيح ذاته بالمشعوذ وقال أشياء لا تعقل البتة عن الشمس وأنه لمن المناسب جداً لهذا الرجل ألا يدفع ثمن معطفه. ولم يكن بمقدور هذه المرأة الصالحة أن تحتمل مثل هذه الخسارة فما كان منها بعد شجار عنيف مع زوجها إلا أن ارتدت، ذات السبعين عاماً، ثياب يوم الأحد وتوجهت مقطبة الوجه إلى مبنى السلطات المقدسة وطالبت بالأتين وثلاثين سكوديا التي يدين لها بها ذلك المارق وقد قيد الموظف الذي تكلمت معه طلبها ووعد بالنظر في الأمر -إثر ذلك تلقى سونتو استدعاءً إلى المبنى المخيف فذهب إلى هناك وهويرتعد ويرتجف بعين الاعتبار لدى تسوية الشؤون المالية للسجين على أن الموظف أوضح له أن هذا لن يفيد كثيراً.

كان الرجل العجوز سعيداً جداً لمغادرته سالماً حتى أنه انحنى مقدماً شكره على أن زوجته لم تكن في مثل سعادته فلم يكن كافياً لزوجها أن يتخلى عن "سكرته" المسائية وأن يبقى يخيظ طوال الليل لكي يعوض عن خسارته

## ■ معطف الهارق ■

مع وجود تلك الديون المتوجب سدادها لتاجر الأقمشة وكانت تصرخ في المطبخ وفي أرجاء البيت أنه من المشين أن يسجن مجرم قيل تسديد ديونه وانها ستعتمد لو تطلب الأمر إلى التوجه لقداسة البابا في روما للمطالبة بسكودياتها الإثنى والثلاثين وأضافت بصوت عالٍ " أنه لا يحتاج لمعطف على المحرقة " .

وفي معرض اعترافاتها للقسيس قصت عليه ما جرى لهما ونصحها بأن تطالب باستعادة المعطف على الأقل وقد وجدت في هذا إقراراً من جهة كنيسة مختصة بأن الحق معها إلا أنها أوضحت أنه لايسرها استرجاع معطف مستعمل كان قد تم تفصيله على مقاييس معينة وأنه لا بد لها أن تحصل على النقود ولأنها في غمرة حماسها علا صوتها قليلاً رمت بها القس خارجاً مما ساعد على إذعانها للأمر بعض الشيء وبقائها هادئة لبضعة أسابيع. بعد ذلك لم يصدر أي شيء عن مبنى محاكم التفتيش بخصوص المارق السجين ومع ذلك فقد كان الجميع يتهايمسون في كل مكان بأن التهم الموجهة إليه كانت تستلزم توقيع أقصى العقوبات وكانت العجوز تنصت بفضول لكل ما كانت تتناقله الألسنة وقد ألمها أن يسوء موقف المارق لذلك الحد. إذ لن يتمكن من الخروج وتسديد ديونه.

ولم تعد تنام الليل وفي آب انهارت أعصابها تحت تأثير الحر وبدأت تنفضي بشكواها بكل حرية في الدكاكين حين كانت تتسوق وأمام الزبائن الذين كانوا يأتونها لارتداء ملابسهم على سبيل التجربة وكانت تقول أن القساوسة يفترون خطيئة عندما يتعاملون مع مطالب مشروعة لحرفي صغير يمثل هذه اللامبالاة.

فلقد كانت الضرائب مرتفعة وكان الخبز قد أخذ في الغلاء لتوه مرة ثانية.

وفي أحد الأيام ذهب بها أحد الموظفين إلى مبنى السلطات المقدسة حيث حذروها هناك بشدة من مغبة عدم التوقف عن ثروتها الآتمة وسئلت

كيف لاتستحي من الخوض في شؤون قدسية بالغة الجدية بسبب بضعة سكوديات كما تم إقحامها أن هناك وسائل أخرى للتعامل مع أمثالها من الناس. وقد ساهم هذا لبعض من الوقت في إسكاتها على أن وجهها كان مايزال يتلون بالحمرة غضباً كلما تذكرت أسلوب ذلك الراهب البدين في الحديث معها "بسبب بضعة سكوديات". ولكن في أيلول، قيل بأن رئيس محاكم التفتيش في روما طلب تسليم النولاني وذلك لكي يبت مجلس الشيوخ في الأمر.

كان سكان المدينة يتحدثون بحماس عن طلب هذا التسليم هذا وكان الجو العام يميل للمعارضة ولم تكن النقابات لترغب في محاكمة تجري في روما. ولم تتمالك العجوز نفسها من الغضب. أيعقل حقاً أن يتركوا المارق يذهب إلى روما دون تسديد ديونه لقد كانت هذه هي الطامة الكبرى ولم تكد تسمع هذا الخبر الذي لا يصدق حتى يمت صوب مكتب السلطات المقدسة دون حتى أن تعطي نفسها وقتاً لكي ترتدي سترة أفضل.

تم استقبالها هذه المرة من موظف ذي رتبة أعلى وقد استقبلها بحفاوة ملفنة للنظر مقارنة مع الموظفين السابقين، لقد كان في سن يقارب سنيا واستمع لشكاها بهدوء وانتباه وعندما أنهت حديثها، سألها بعد فترة صمت قصيرة فيما إذا كانت تود الحديث مع برونو فوافقت على الفور وتم تحديد موعد المقابلة في اليوم التالي.

في صبيحة ذلك اليوم قابلها رجل ضئيل نحيف في غرفة صغيرة ذات نافذة بقضبان حديدية وكان ذا لحية سوداء فاحمة وسألها باحترام عن حاجتها. لقد اعتادت أن تراه أيام كان يأتي للقياس وكانت تتذكر وجهه جيداً آنذاك. أما الآن فلم تتمكن من التعرف عليه على الفور، لابد أن متاعب الاستجواب قد غيرته.

## ■ معطف الهارق ■

وقالت بعجلة: "المعطف، لم تدفع لنا حسابه فنظر إليها بدهشة لثوان ثم تذكر وسألها بصوت خفيض بكم أدين لكم؟" فأجابت "بأثنين وثلاثين سكوديا، لابد أنك تعرف هذا" استدار إلى الموظف البدين الضخم الذي كان يراقب ما يحدث وسأله إن كان يعرف كم كان لديه من النقود في أمانات المبنى. لم يكن الرجل على علم بهذا ولكنه وعد بأن يتبين الأمر.

توجه السجين بحديثه مرة ثانية إلى العجوز في محاولة لكي يسود أجواء طبيعية وزيارة عادية وسألها: "كيف حال زوجك؟ شوّش العجوز لطفًا..

لطف الرجل الضئيل، فهممت مجيبة بأن زوجها في حال جيدة ثم أضافت شيئاً ما حول داء مفصله.

بعد يومين فقط عاد العجوز إلى مبنى مكتب السلطات المقدسة إذ بدا لها أنه من الأفضل أن تمنح الرجل وقتاً كي يجري تحرياته وكان لها فعلاً أن حصلت على إذن للحديث معه وتوجب عليها أن تنتظر في الغرفة الصغيرة ذات النافذة بقضبان حديدية لأكثر من ساعة لأنه كان يخضع للاستجواب. بدا عليه الإرهاق الشديد عندما أتى.

واذ لم يكن هناك من كرسي فقد استند إلى الحائط بشكل أو بآخر ومع ذلك بدأ بالحديث في الموضوع على الفور وقال لها بصوت ضعيف جداً بأنه لن يتمكن من أن يسدد ثمن المعطف. إذ لم يكن هناك من نقود متبقية في أماناته، ومع ذلك لم يدعها تغدق الأمل. لقد فكر جيداً وتذكر بأنه لابد أن يكون له نقودا مع رجل في مدينة فرانكفورت كان قد طبع كتيباً له. وأنه سوف يقوم بالكتابة له إن أعطي الإذن بذلك وبأنه سوف يسعى نحو الإذن بالكتابة في اليوم التالي مباشرة. لقد أحسّ اليوم من خلال الاستجواب بأن الجو لم يكن ملائماً لمثل هذا الطلب ولذلك لم يسأل لنلا يفسد كل شيء. كانت العجوز ترمقه بعينين حادتين شاقبتين أثناء حديثه لقد كانت تعرف حجج المدفنين المملوكين واستبطاءاتهم. إنهم يلقون بالتراماتهم إلى الشيطان وعندما يذكرهم

المرء بها يزعمون بأنهم سوف يقتلون الدنيا رأساً على عقب للوفاء بها. لم تحتاج معطفاً، ليس لديك نقوداً ثمناً له؟ سألته بقسوة.\*

\* لقد كنت أجنبي ربحاً على الدوام من كتبتي ومن التعليم ولقد ظننت بأنني سوف أجنبي ربحاً هذه المرة أيضاً. كنت أظن أنني سأحتاج إليه لأنني ظننت أنني قد أخرج للحرية قال هذا دون أدنى إحساس بالمرارة متعمداً ألا يشعرها بأنه ينتظر منها جواباً. ومن الذي سيقوم بإرسال نقود لرجل يقوم ديوان التفتيش بمحاكمته؟ قالت ذلك بحق لزوجها عندما أوت إلى فراشها تلك الليلة. لقد كان مطمئناً الآن لموقف السلطات الدينية منه التي لا بد وأنها قد استاءت من محاولات زوجته اللاهثة وراء استرجاع النقود، وهمهم قائلاً: الآن شيء آخر ليقلق بشأنه ولم تفه الزوجة بشيء آخر بعد ذلك.

مضت الشهور التالية دون أن يطرأ جديد ما على هذه القضية البائسة ولدى إطلالة كانون الثاني قيل أن مجلس الشيوخ قد قرر وضع رغبة البابا بتسليم المارق موضع التنفيذ ثم تلقى آل تسونتو دعوةً جديدة للحضور إلى مبنى السلطات المقدسة. ولم يتم تحديد ساعة اللقاء فكان أن ذهبت السيدة تسونتو إلى هناك بعض الظهير، ولم يكن ذلك مناسباً لأن السجين كان ينتظر زيارة المدعي العام الذي انتدبه مجلس الشيوخ لإعداد تقرير حول تسليم السجين. تم استقبالها من الموظف رفيع الشأن الذي رتب لها المقابلة الأولى مع السجين وأخبرها أن السجين كان بوده أن يراها لكنه سيمثل أمام مجلس بالغ الأهمية بالنسبة له وأنه كان ينبغي عليها أن تختار موعداً أكثر ملاءمة. فأجابته بالقتضاب بأن عليه أن يسأله فقط فذهب أحد الموظفين وعاد ومعه السجين وجرت المقابلة بحضور الموظف رفيع الشأن.

وقبل أن يتمكن النولاني الذي ابتسم للعجوز قبل وصوله للباب من أن يقول شيئاً بادرته هي بالقول: "لماذا تتصرف هكذا إذا كنت تود الحصول على حريتك؟

## ■ معطف الهارق ■

بدا الرجل الضئيل مكتئبا للحظة لقد أجاب عن أسئلة عديدة خلال ربع السنة الماضية ولم يعد يذكر ما آلت إليه محادثته الأخيرة مع زوجة الخياط وأخيراً قال: "لم أستلم أية نقود، لقد كتبت رسالتين حول هذا الموضوع ولم أتلّق أي جواب، لقد فكرت أنه بإمكانكم استعادة المعطف، لقد كنت أعرف أن هذا سيحدث. قالت بلهجة ازدراء لقد تمت خياطته على مقاسك وهو أقصر من أن يرتديه معظم الناس نظر النولاني إلى العجوز متألماً والتفت إلى رجل الدين الموظف، لم أفكر بهذا، ألا تستطيعون بيع أماناتي وتسليم النقود هؤلاء الناس؟".

"لن يكون هذا ممكناً تدخل الموظف البدين الذي كان يمسك به في انشاء الحديث.

"لقد رفع السيد مون سينيور دعوة بهذا الشأن، لقد عشت طويلاً على نفقته... فاعترضه النولاني وقد أخذ منعه التعب" لقد كنت في ضيقه.

رفعت العجوز يدها قائلة لا تدخل لهذا بذلك، أعتقد أنه يجب استعادة المعطف ثم سأنت بنزق ما الذي ستفعله بالمعطف؟ أجبر وجه الكهل قليلاً ثم قال ببطء:

"سيدتي العزيزة، بعض من أخلاق التسامح المسيحية لن يضيرك في شيء، إن المتهم مقبل على استجواب سوف يعني الموت أو الحياة بالنسبة له، لا يمكنك أن تطلبي منه أن يهتم لأمر معطفك بهذا الشكل". فنظرت إليه العجوز وقد ترعزعت ثفتها تذكرت فجأة أين كانت تقف وتساءلت فيما بينها وبين نفسها فيما إذا كان ينبغي عليها أن تغادر وعندها سمعت السجين من وراءها يقول بصوت منخفض "أظن أنه يحق لها هذا" وعندما استدارت إليه قال: "عليك أن تجدي لي العذر في هذا كله، لا يخطر في بالك أنني غير عابئ لخسارتك، سأقدم التماساً حول الأمر. خرج الموظف البدين بناءً على إشارة من الكهل ثم عاد قائلاً وهو يبسط ذراعه "المعطف لم يتم استلامه مع حاجياتك أساساً. لا بد وأن المون سينيور قد احتفظ به"



صعق النولاني لكنه قال بثبات "هذا ليس من حقك، سأشتكيه" هز الكيل رأسه من الأفضل لك أن تفكر بالمقابلة التي ستجربها بعد دقائق، لا أستطيع أن أحتمل أننا هنا نتلاسن من أجل بضع سكوديات.

صعد الدم وجه المرأة العجوز، لقد لزمت الصمت أثناء حديث النولاني وقبعت في زاوية الغرفة ترقب ما يحدث دون أن تنبس ببنت شفه أما الآن فقد نفذ صبرها فصرخت بضع سكوديات، إنه معاش شهر، من السهل عليك أن تتهاون بشأته فلست أنت الخاسر "وفي تلك اللحظة دلف راهب ضخم البنية من الباب وقال بصوت نصف عال وهو ينظر متعجباً إلى المرأة التي كانت تصرخ "وصل المدعي العام".

أمسك البدين الضخم بالنولاني من ذراعه وقاده للخارج وظل السجين ينظر إلى كتفي العجوز الضيقين حتى عبر العتبة، وكان وجهه النحيف في غاية الشحوب.

نزلت العجوز دراج الميثى غاضبة ولم تعرف ما الذي كان ينبغي أن تفكر به. لقد فعل الرجل ما يوسعه في نهاية الأمر.

لم تكن في الورشة عندما أتى الضخم البدين بالمعطف بعد إسبوع إلا أنها كانت تنصت من وراء الباب عندما سمعت الموظف يقول:

"لقد تقدم بطلب التماس مرتين، بين الاستجابات وبين المقابلات مع سلطة المدينة وقد طلب عدة مرات أن يتاح له الحديث مع المسؤولين الباباويين في، هذا الموضوع ولم تحقق مساعيه، لقد اضطر المون سينيور إلى إعادة المعطف، وبالمناسبة كان يمكن أن يستفيد منه الآن، لقد تم الإقرار على تسليمه وسوف يذهب إلى روما خلال هذا الأسبوع.

وكان هذا صحيحاً إذ أنها كانت الأيام الأخيرة من كانون الثاني .

# أولاف..

قصة الكاتب الألماني

هيرمان كيسستن(\*)

■ ترجمة: عدنان حبال ■

\* العنوان الأصلي للقصة Llaf Hermann Kestem

الكاتب في سطور:

ولد هيرمان كيسستن في ٢٨ كانون الثاني عام ١٩٠٠ في مدينة نورنبرغ وشب هناك ودرس في جامعتي إينلابن وفرانكفورت الحقوق والاقتصاد والتاريخ والفلسفة والآداب الألمانية، وحصل على درجة الدكتوراة برسالة عن هانريش مان. وقد اتجه مباشرة إلى العمل في دور النشر فاشتغل من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٣ في دار كينهووير الشهيرة في برلين. وترك ألمانيا مع استيلاء النازية على السلطة وعمل في أمستردام حتى عام ١٩٤٠ ثم هاجر إلى أمريكا وظل فيها حتى نهاية الحرب حيث عاد إلى أوروبا وأقام في إيطاليا وهو مازال وثيق الصلة بالأدب الألماني ومن أبرز أعماله في القرن العشرين. (وكيل نادي القلم الألماني)

من أهم أعماله: جوزيف يبحث عن الحرية (رواية ١٩٢٧) - أولاد جيرنيكا (رواية ١٩٣٩) - مغامرات واعية إلى الأخلاق (رواية ١٩٦١) - ثلاثون قصة لهرمان كستين (رواية ١٩٦٢) - متقاتل وملاحظات في الطريق (١٩٧٠).

هيرمان كيسستن أديب مدافع عن المبادئ الإنسانية الأساسية، حريص على الحياة الحرة الكريمة وعلى الحقيقة بشكل خاص. وأعماله الأدبية المتنوعة

تتحرك كلها في هذا الإطار ويغلب على كثير منها الإهتمام بالتحليل النفساني متأثراً إلى حد ما بالمدرسة الفرويدية.. وقصة "أولاف" شاهد على ذلك:

\* \* \* \* \*

سار أولاف عبر الأزقة الضيقة للمدينة القديمة. أحسّ بالهواء الكاتم الكئيب وبالرطوبة الكامدة البليدة وباليئوس الكالحة وغربة الناس في هذه الأزقة الميتة وهو يمشون أمامه ومن خلفه وإلى جانبيه دون أن يتناقص عددهم.

أحسّ الصبي بهذه الأمور كلها إحساسه بالعنود في معركة كبيرة، أو في مكان لا يعرف المرء ما إذا كان له أعداء فيه. لقد كبر الصبي ولم يعد طفلاً. بلغ الثالثة عشرة من عمره. وهماو ذا يسير ملاصقاً بالبيوت ومتفحصاً براحة يده المشققة الصمراء صلابة أحجار الجدران وخشونتها.. شعره بني داكن وأطراف عينيه محمرة وفمه يتدلى نحو الأسفل، وقد أحاط رقبته برباط عنق ضيق، هو أنشوطه المندنية حول العنق. صار إذن شاباً يافعاً، يرغب ولا سيما الآن في اليكاء، لكنه لا يفعل بل يكتفي كلما مرت دقائيق بأن يمرّر إصبعيه بين الياقة والرقبة. يحسّ بالضيق والحصار من جميع الجهات، وبأنه يتخبط في فوضى لا تقوده إلا إلى المهم والناس، يأمل أن تكون له منذ الآن حياته الخاصة، يريد أن يكون إنساناً قائماً بذاته، لا أن يصبح مثل آخرين يعرفهم. "إن الكبار نضجوا"، يقول أولاف وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة غاضبة. ولو نظر المرء إلى وجهه ملياً لرأى تلك المواضع التي سوف تتكون فيها تجاعيد المستقبل، مع أن لحم خديّه ما زال غضاً ناعماً..

أولاف يكره أباه، هذا الرجل الكهل الذي بلغ من العمر سبعة وثلاثين عاماً وأطلق شارباً لا يحمل أي معنى أو فكرة، ثم وضع نظارة وقبعة من القش وارتدى ثياباً فاقعة الألوان. وهذا كله لا يعجب أولاف. هل الرجل

بكامله لا يعجب ابنه أبداً. وعندما يكون الصبيّ قاعداً في حجرته مكباً على قراءة كتاب يسمع ضحكات مدوية يرسلها هذا الرجل الماديّ الشرس الذي يحمل اسمه حروف كلمة الأب وكأنها تكثيرة أسنان اصطناعية في فمه. إن النقد الأخلاقي الذي يوجهه الأبناء إلى آبائهم نقد نزيه لا يخضع للرشوة. وإن الأب الذي يتلقى الازدراء ينصبّ عليه من ابنه يحاول دفعه عن نفسه معتمداً على قواعد وتقاليد يسمح له بتطبيقها قانون غامض غاشم.

أولاف يعرف أن أباه يخون أمه ولا يجد سبيلاً إلى فهم هذا السلوك المشين. لقد قرأ من الروايات ما دفعه إلى إنكار حقيقة الحب، وتبدو أمه جميلة في نظره، هي امرأة طيبة، تحب أباه لأنّ حبه واجب عليها لا يحقّ لأحد أن يردّها عن أدائه أو أن يتحدّث به إليها ولو رأى الدموع تملأ عينيها.

كان هذا الرجل الأب يكشف بتصرفاته خارج البيت عن ذوق وضيع. وقد شاهده أولاف بعينه في حجرة خلفية لإحدى الحانات وهو يداعب نادلة شقراء على جسدها بالطريقة نفسها التي داعب فيها الأم بعد ذلك، مما أثار التنقّر في نفس الصبيّ، لكنه قدّم لقاء ذلك مهنة إلى ابن صاحب الحانة وزميله في المدرسة كره من الجلد وعشرة طوابيع برديّة آسيوية وكتاباً بعنوان "مهنة السيدة فارين".

قرأ أولاف قصّة نوح وكيف أنّ أحد أبنائه سخر من منظر أبيه وقد شاهده عارياً. تحول أولاف من الدموع إلى الكراهية، ومن الكراهية إلى الازدراء، ومن الازدراء إلى اليأس من العالم. لم يعد يفهم الحياة. لم يكن يعلم أنّ البشر يظلم بعضهم بعضاً دون أن يجد في الظلم خروجاً عن المألوف..

سار أولاف من بيت إلى بيت ومن شارع إلى شارع وهو يفكر بمرارة دفينّة، ثم فوجيء بأنّه وقف طويلاً، ربما ربع ساعة، أمام واجهة فقيرة لمخبز صغير وراح يحدّق في أرغفة الخبز الرديء وقطع الحلوى

القيحة دون أن يراها بالفعل، ولذا أراد الآن أن يكف عن التفكير، وبدأ يتسلى بلعبة البحث أثناء سيره عن حرف (أ) في لافتات المحلات التجارية على الجهة اليمنى من الطريق وعدّ منها مائة حرف، ثم انتقل إلى حرف (ب) وعدّ مائة أخرى وهكذا. ولكن الأفكار التي كانت تلاحقه وتضغط عليه عادت إلى رأسه من جديد. قرر أن يغيّر حياته من أساسها، وأحس أن عليه الآن أن يحسم الأمور كلها معاً، وراودته أحلامه القديمة عندما كان في الثامنة أو التاسعة، فراح يستهين بها، ويتخلّى عنها. هي أحلام مثل حلم غزو العالم كما فعل أتيلّا، أو اكتشاف قارة سادسة، كما فعل كولومبوس مكتشف أمريكا، أو السيد المسيح مكتشف المحبة على الأرض. وبدأ له بوضوح أنه ليس واحداً من أولئك العظماء المثاليين ولا يشبههم في شيء وأحس في عروقه بالدم الحقيق الذي ورثه عن أبيه المنغمس في الرذيلة.

ولكن بما أنه لم يشأ أن يحرم نفسه من شكل ما من أشكال العظمة، فهو مستعد الآن لتنفيذ قرار كان قد اتخذ قبل أيام، وهو أن يقوم بعمل ما يبرهن به على أنه ينتمي إلى قطار أولئك الرجال أصحاب العزيمة والتصميم، ومنهم أبوه، فقد تحدث الأب مراراً عن الرجال العصريين الذين لا ينساقون وراء الأحلام والأوهام، بل يشقون طريقهم في عالمنا الحيوي النشط، ويحطّون بإرادة صلبة كلّ ما يقف في طريقهم.. وكان الأب يقصد بذلك نفسه. (كان صاحب مصرف مرموق).

أراد أولاف أن يكون هذا العمل الذي يزمع القيام به عملاً خاطئاً إلى درجة لا يمكن معها إصلاحه، كأن يسرق مثلاً، أن يسرق شيئاً صغيراً لا قيمة له ولا نفع منه للسارق، ولكنه عزيز على صاحبه ثمين في نظره، أي أن على السرقة أن تكون ذات معنى كبير. فهو يريد أن يسرق دون أن يمكس به أحد، يريد أن يأخذ الغنيمة إلى البيت سراً، فيخفيها بين مجموعة الفراشات التي كان يحقّقها، أو تحت السرير، كي يبقى الشيء المسروق دائماً بجواره، ومثالاً أمامه، ويصبح هو بذلك لصاً إلى الأبد. كان يريد بعد ذلك أن يتقدم

في الطريق نفسها فيصبح عديم الضمير، أنانياً، متحجر القلب، وقد يصبح- وقد ارتعد للفكرة- قاتل أبيه..

كان مصمماً على أن يقهر أباه قبل أن يقهره أبوه. يريد أن يثأر لنفسه من أب كهذا، وأن يعاقب فيه الظالم المستبد، فينتصر للإنسانية المظلومة. ولكن لم يكن أمامه من سبيل إلى ذلك إلا أن يصبح مثل أبيه. فقد رأى في القيم المثالية، كما يرى أبناء جيله بوضوح، زخارف زينة لا أكثر. وهكذا أبطأ خطاه وتنفس رطوبة الجو الساخنة العالقة في سحب ثقيلة حالكة فوق المدينة، وأحس في رأسه بكآبة ثقيلة، ثم شاهد خميلة كانت أزهارها البيضاء قد تسالت بين قضبان سور حديقة أحد المنازل، فانتزع منها غصناً صغيراً ذا ثلاث أو أربع وريقات، وأخذ يشم منه بنهم، ثم نهش الوريقات بفمه وراح يمضغها ويشعر في لحظة واحدة نضارة الطبيعة كلها، يتذوق في طعم النبات ورائحته طعم ورائحة طفولته التي فقدتها للأبد.

كاد الإحساس بالألم يدفعه إلى اليكاء، لولا أن تذكر العمر الذي وصل إليه، وهنا التفت عليه ذهول مثل دوائر البحر، فدخل أحد المتاجر مسرعاً ماراً بجانب بائع بدا كمدرّب رياضة، ثم اتجه إلى قسم أدوات التجميل، واجتهد في أن يظهر بمظهر عادي. لكنه ظن أن الناس كلهم يحذقون في وجهه رغم السحنة العادية التي رسمها عليه، وقال في نفسه:

"هذا هو تماماً إحساس المجرمين جميعهم، إنهم كما قرأت، يتوهمون ويتخيلون ما لا وجود له في الواقع، وهذا ما يسمونه بالإيهاء الذاتي "أوتوسوغسيوتون" وأحس لحظة بالزهو لتشخيصه حالة الإيهاء الذاتي، ومعرفة اسمه العلمي الصعب، وتطبيقه على نفسه بدقة، لكن هذا الزهو ما لبث أن اختفى في خضم الرعب الشديد الذي غمر نفسه.. واندس بين الناس إلى موائد البيع التي صفت فوقها الأمشاط وما شابهها بالمئات (قال في نفسه هذه بضائع تباع وتشترى مثلي تماماً) وتسالت يده اليمنى إلى الأمشاط محتماً

## ■ أولاف .. ■

بامرأة بدينة تغطي جسمه حتى النصف وهم بأن يسرق واحداً من تلك الأمشاط النسائية التي لا قيمة لها عنده، ولا يمكن أن يستفيد منها بأية حال. وعندما اتكأ على الطاولة، رأى على مقربة من يده اليسرى سكاكين كثيرة محلاة بالصدف ولها ثلاثة أنصال، وسبع عشرة أداة متعددة الأنواع يطوي بعضها داخل البعض الآخر.. طالما تمنى أولاف أن تكون لديه سكين كهذه، ومذ يده اليسرى نفسها إلى واحدة من السكاكين الكثيرة، وأطبق عليها بأصابعه الخمسة، ثم حملها وهو يضغط عليها بقوة وألصقها بفخذه وكأنه يغرسها في لحمه. أحسن أنها تلمسه كالنار فشحب وجهه وأوشك على السقوط إلى الأرض، لولا أن أعاد السكين إلى مكانها وتنافس الصعداء. لكن قبضة يد حديدية أحاطت بذراعه، ولم تفلح محاولته التخلص منها أو الهروب. والتفت فوقع بصره على وجه محتقن ساخر لرجل لا تلفت ملبسه النظير، ولا تدل هيئته على شيء، ومع هذا يضرب ببوز حذانه بطن ساق أولاف وهو يسأله بصوت يشبه الصفير: "ماذا تفعل هنا؟"

قال أولاف في نفسه: "من حسن الحظ أن عملية السرقة لم تكتمل وسأقول إنه اتهام غير صحيح، وينتهي الأمر علي بخير. ما علي إلا أن أذكر لهم أنني كنت أنظر إلى السكين وأنفحصها تمهيداً لشرائها.. لكنه تذكر أنهم لن يجدوا معه أية نقود.. فجأة فكر بالرب، وتساءل عما إذا كان هذا الرجل هو الرب.. وقال له الرجل: هل تسرق؟؟ واتضح أنه مخبر خاص، لفت رئيس القسم نظره إلى حركة الصبي المشبوهة، فاستخدم حيلة متقنة للقبض عليه متلبساً بجريمة السرقة، ثم اقتاده منصاعاً إلى المكتب. وهناك استجوبوه ووبخوه، ولم يبالغوا في التأنيب، فقد أخذت بهم الدهشة عندما ذكر لهم اسم أبيه المرموق في المدينة. لكنهم هذدوه بالإصلاحية وبالسجن إذا هو عاد إلى محاولة السرقة..

وأخيراً وصل أبوه إلى المتجر، بعد أن أبلغوه هاتفياً بما جرى، وأخذ معه ابنه ومضى. لم يبك أولاف، ولم يجب عن أسئلة أبيه الكثيرة إلا بأقل

## ■ أولاف .. ■

الكلمات، بل مشى إلى جانبه صامتاً، ونال منه كلمة، وسمعه يتمم بكلمات تتعلق بالفضيحة وهو يجذق به من الجانب دلالة على الاحتقار والغضب ثم يتركه وشأنه. وعندما انـ  
راح الأب يبكي أمامها.. وفي المساء وجد على طاولته ورقة لم يفهمها فقد كتب عليها بحروف كبيرة: "أنا المهزوم..أولاف"..  
■ ■





# (الابتسامة الساخرة)

للكاتب الألماني:

هوغو ديتبرنر

■ ترجمة: نوال حنبلي ■

شعر كارلشن<sup>(١)</sup> لומר في بداية الأمر أن ثمة شيئاً ما ينقصه دون أن يكتشف ماهو. فإذا ما تعطف امرؤ في الشارع مذعوراً من كلب، وإذا ما تعثرا مرؤ في موضع غير ممهد فوق رصيف المشاة، أو اصطدام وهو مستغرق في أفكاره، بعمود مصباح الشارع، فسيبقى الهدوء مخيماً بغرابة ودون أدنى ارتعاش على وجوه المارة. شعر كارلشن لומר بالانزعاج وباضطراب خواطره. ولم يدر هل ينبغي عليه متابعة سيره في صمت، أم البقاء واقفاً وعلى استعداد للمساعدة، أم هل ينبغي أن يفعل ماكان يفعله بالغريزة دائماً حتى الآن، من حيث شعوره بالسكينة وعدم التفرد، لأنه وجد نفسه متجاوباً مع كثير من الآخرين. وها هو الآن يُعرض بتفكيره عما كان يفعله دائماً، ويعتريه التشنج.

اتصل هاتفياً بأمه ليقدم لها التهنئة بعيد ميلادها. كانت قد نسيت عيد ميلادها التاسع والستين. لم يقل: "هذا النسيان مميزٌ لك".

ولم يبتسم أيضاً، بل قال: "مألجل أن أكون أول من يستطيع أن يذكرك به". إلا أنه نسي في اليوم نفسه أن يقدم الحليب للقطه، وعجب لأنها

١ - كارلشن تصغير لاسم كارل. المترجمة

## ■ الإبتسامة الساخرة ■

راحت تتسكع في أبعد زوايا الغرفة محدودة مهانة. ولم يلحظ ذلك إلا في وقت متأخر من الليل. لم يقل لنفسه: -"إنك تحمل نفسك أيضاً أعباء بهذه القطة". ولم يبتسم. وضع الحليب مستدركاً. وضع نصيباً أكبر. وعندما وقف، ومضت خاطرة في ذهنه، وهي أنه فقد الإبتسامة الساخرة. ودهش لذلك دهشة فاقت كل المقاييس، حتى اضطر للجلوس على كرسي مزلزل الكيان. كان يظن أن الإبتسامة الساخرة ملكه، شأن أنفه.

وفكر ملياً الآن في أن الآخرين فقدوا أيضاً الإبتسامة الساخرة. وإذا ما أخطأ امرؤ واثق بنفسه في إحدى المحادثات فلن تحذره أية ابتسامة. التعتثر والنسيان والخوف والغرور.. كل هذه المسببات الصغيرة تلاثت ولم يعد لها وجود. لم يعد أحد يشعر أنه ملزم بالإبتسام في سخرية. وسُرّي عن كارلشن لומר بعد أن شفي من الفزع إزاء الموقف غير المألوف: إنه لم يعد مرغماً الآن على رد الفعل، برسم تعبير وجيد على وجهه تجاه أحداث مختلفة وأشخاص مختلفين تماماً. كان حراً في التصرف كما يشاء. وقف وراح يتجول في الشقة المؤلفة من غرفتين، بخية العير مجدداً بخطوات واسعة في محيط شقته المتغير. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولم يستطع أن يفسر لنفسه، كيف يمكن لشيء فقده بكل هذه السهولة ودون أن يلاحظه تقريباً.. كيف يمكن أن يلوح له على هذا المقدار من البديهية، ويستشعر أنه من ممتلكاته. وإذا لم تكن الإبتسامة الساخرة ملكاً له مثل أنفه، فلا بدّ أنه تعلمها في وقت من الأوقات.

وفجأة تراءى أمام عينيه وجه السيد شوستر الضيق، مربيه القديم. نظر شوستر إليه بعينيه الزرقاوين باستعلاء، وقلص وجهه ليرسم عليه ابتسامة جعلته يرتبك ويشعر بالصغار. وهنا أدرك أنه تعلم الإبتسامة الساخرة من السيد شوستر في المدرسة الداخلية مع كثير من التلاميذ الآخرين. وافترض أن جميع الذين ابتسموا حتى الآن ابتسامة السخرية قد اجتازوا مثله

## ■ الإبتسامة الساخرة ■

مدرسة السيد شوستر، بحيث أنه تمكن من إيجاد نفسه بسهولة باللغة في وجوههم، وكان يتملكه الإحساس بالأمن حالما يشاهد أحدهم فقط. كانوا أفضل وسيلة ضدّ المواقف الغامضة وضدّ السذاجة.

انصرم ذلك الآن. حاول كارلشن لומר أن يتصور كيف أنه يؤدّ منذ الآن السيطرة على حياته. ولكن لم يرد في ذهنه أي شيء من شأنه أن يجعل حياته سهلة، مثل الإبتسامة الساخرة. ولذا اهتم للمرة الأولى بأن يعلم مآل إلية السيد شوستر، وهل تراه فقد أيضاً الإبتسامة الساخرة... فلم يكن في وسعه أن يتصوره بدونها، وتملكه إحساس داخلي بأن السيد شوستر قد يكون ميتاً.

لم يسبق له أن زار السيد شوستر ليزيه مابات عليه حال التلميذ المرتبك من تلك الأوقات، مثل جميع الآخرين من فترة المدرسة الداخلية الذين يلتقيهم صدفة في بعض الأحيان. بيد أن شيئاً لايقاوم يدفعه لزيارة السيد شوستر.. أراد مشاهدة وجهه مريبه وكيف سيصمت أمامه.

وتذكر في غموض مظلم أنه سمع أن السيد شوستر يعيش في بوكيبورغ منذ زمن طويل مع زوجته وابنه الصغير.. ابنه الصغير آننڨ.

ويعمل مدرساً في مدرسة شعبية. فذهب إلى دائرة البريد...، وطلب الحصول على دليل هاتف بوكيبورغ. وفعلاً وجده: بلدور شوستر، طريق لوفزفيغ رقم ٧. إذن لم يكن ميتاً، لأنه ليس من المحتمل أن يحمل شوستر آخر في بوكيبورغ الأسم الأول الغريب الذي كان مناسباً جداً لمناداته به في المدرسة الداخلية. (")

جلس في القطار. كان الوقت لايزال صباحاً، وسافر إلى بوكيبورغ.

٢ - شومستر تعني بالألمانية الحذاء، صانع الأحذية - المترجمة.

وصل عند الظهيرة. كانت الشمس مشرقة، وابتهج لأنه سيتمكن من مفاجأة مربيه القديم دون إعلان مسبق على طعام الغداء. ولعله سيصبح لقاء غير متوقع. فمن المؤكد أن السيد شوستر قد "ألغى اسمه من ذاكرته" في هذه الأثناء، ولم يعد يخطر له على بال.

كان طريق لونزفيغ مكتظاً ببيوت سكنية لعائلة واحدة أو عائلتين ونمت بينها شجيرات شائكة وأشجار التفواكه وشجيرات الورود، وأشجار البتولا. بقي كارلشن واقفاً أمام المنزل رقم ٧. الصمت مخيم والوقت الظهيرة. ولم يسمع من بعض النوافذ سوى صوت الملاعق والشوك والمساكين عند ملاستها للصحون. وبعد أن أصاخ السمع دقيقة، دفع البوابة وفتحها وسار خطوات قليلة إلى باب المنزل. ولم يعقب قرعه للجرس أي شيء لفترة من الزمن، ولكنه ينبغي للرنين أن يفتح جميع الغرف حتى الزوايا الأخيرة. ثم سمع خطوات مربية تقترب. فتح الباب ووقف السيد شوستر أمامه.

إنه الوجه القديم الطويل الهزيل، مع أنف كبير معقوف وشفتين رقيقتين وعينين زرقاوين تحت حاجبين شقراوين، كثيفين امتزجا الآن بشعر رمادي. كانت جبهته مرتفعة مقوسة، وتراجع خط شعره الأمامي إلى السوراء وكان شعر رأسه الخفيف مزيجاً من الشعر الأشقر والرمادي أيضاً. وانحرفت التجاعيد في وجهه وبخاصة في الخدين وعند زاويتي العينين والفم. ولعل معظمها ناشئ عن ابتسامات لاتعد ولاتحصى. بيد أن هذا الوجه بات جاداً الآن بلارعة ولا تقلص. ونظرت العينان في هدوء إلى كارلشن لומר. إنها مازال تلك النظرة الثاقبة التي عرفها، نظرة رجل التحري نيك كنترتون<sup>(٦)</sup> كما كانوا يسمونه، لكي يهربوا منها.

-ياسيد لومر! أتودّ زيارتي؟ سأل شوستر حتى قبل أن يتمكن كارلشن من النطق قائلاً:- نهارك سعيد ياسيد شوستر. إذن فلقد عرفه.. وليس هذا فحسب، فشوستر لم يسمه كارلشن، كما اعتاد في البداية، بل قال له بكلّ جدية واحترام: ياسيد لومر، دون أن تحمل نبرات صوته رنة التهمك. صوته الذي قوّض برفق كل جدية في هذا العالم.

- آد.. كان الطقس جميلاً جداً وأردت زيارتك. قال ذلك ثم سرعان ماصحح نفسه إزاء وجه شوستر الصارم والذي لم يفكر في أن يرجوه الدخول.

"هذا يعني أنّ الفضول اعتراني فجأة لمعرفة أحوالك."

- "لقد جئت في وقت مناسب تماماً إلى طعام الغداء." أجاب شوستر وتراجع إلى الخلف وتبعه كارلشن إلى البيت.

وفي غرفة الجلوس وقف رجل شاب أمام المائدة الممتدة، ولا بدّ أنه ابن شوستر. كان ثمة ندبة على وجهه... ندبة طلاب الروابط، وكان السيد شوستر يهزأ منها في السابق دائماً، وعلاوة على ذلك كان يشبه أباه إلى حدّ بعيد، لكنه أكثر شباباً ولطفاً وأقلّ أذى. وضغط بقوة على يد كارلشن، بينما كان مستمراً في قضم الطعام، وتمتم بتحية، ثم عاد للجلوس في مكانه.

كانت المنضدة معدة لثلاثة أشخاص، وافترض كارلشن لومر، دون إمعان فكره أن أدوات الطعام المعدة هي لعائلة شوستر، وبخاصة أن وضعها جاهزة هكذا بين الصحاف، عاد بذكرته إلى وجبة مشتركة مع عائلة شوستر في ظهيرة يوم الأحد، عندما لم يشارك مثل الآخرين في نزهة يومية، نتيجة خوفه من إحدى الفتيات وتدعى سبيلكه.. التي أرادت مضاجعته وأعلنت ذلك علناً أمام الفتيات. اعتراه خوف مريع غير رجولي، لاح له الآن مضحكاً وغير مبرر على الإطلاق، إلا أنه جعله مؤرقاً مسهّداً ليال طويلة آنئذ. كانت سبيلكه حادة مثل شوربة السمك. هكذا كان يصفها الشبان فهي ذات كفاءة.

تمكن بطريقة من الطرق من البقاء في البيت عند السيد شوستر الذي كان في إجازة من عمله. فاستقبله في منزله بابيتسامة ساخرة.

- "اجلس وتناول طعامك حتى لا يبرد".. قال شوستر ذلك وجلس.

تردد كارلشن:- "ظننت... أن زوجتك..."

- زوجتي ماتت.. أجاب شوستر وحده بنظرة قصيرة.

\_ آه هذا يؤسفني. ولم يتمكن كارلشن من التفوه سوى بهذه الكلمات، وجلس إلى المكان المعد للطعام. ولم يتذكر السيدة شوستر إلا كامراً سُقراء، مشدودة القامة دائماً ترتدي تنانير تبرز عظام أردافها، وكانت تخطو وراءهم أثناء فترة العمل لتقديم المساعدة. كان يرتعش عندما تقترب منه ويلامس ردفها كوعه، فيسري فيه إحساس بالرعدة. وكم كان بوده لو يرتعش من اللذة.

وأخذ شوستر يصمت الصحن الذي ما زال فارغاً وملاءه بالبطاطا والكلاش والفاصولياء الخضراء، "شيء جيد" قال ذلك وهو ينظر إليه من طرف عينيه وتابع طعامه.

وابتدأ كارلشن يأكل أيضاً. بيد أنه لم يتذوق الطعام إلا بشكل غير واضح، لأن ذهنه كان مشغولاً كل الوقت في هذا الوضع.. في إعداد المائدة لشخص ثالث عندما دخل، أي قبل أن يعرف أحد أنه سيشاركهم الطعام هنا. وذكره هذا الوضع بتمثيلية للهواة من زمن المدرسة الداخلية ساهم في التمثيل فيها. كانت تمثيلية عند عيد الميلاد تقوم فيها عائلة فلاحين بإعداد المائدة لعدد من الأفراد أكثر من اللازم دائماً "من أجل الرب". وعندما يقرع غريب الباب في إحدى الأمسيات، يفتح الفلاح الباب له قائلاً الجملة التالية:- "تفضل بالدخول أيها الغريب، فالمائدة معدة لك" في ذلك الحين كان كارلشن الذي يمثل دوراً صغيراً من أدوار الكومبارس، يراقب من المسرح السيد شوستر

## ■ الإنتماء الساخرة ■

الذي جلس في الصف الأول يتسم ابتسامته الساخرة. وتصور كارلشن نفسه شخصاً مغفلاً فوق المسرح آنئذ. وها هو يجلس الآن إلى المائدة التي ربما تكون مائدة أيضاً لضيف غريب باستمرار مثل تلك العائلة الفلاحية.. مائدة من أجل المسيح، "لأن ما تفعلونه بينكم، مهما بلغ من الضالة، فإنما تفعلونه لي..." هكذا تكلم المسيح.

أنهى شوستر طعامه، وأسند مرفقيه إلى جانب الصحن وثبت يديه معاً، واضعاً كلا إبهاميه تحت ذقنه وسبابتيه فوق شفثيه وأمام أنفه. ولاح أنه يتشم أصابعه كما كان يفعل دائماً، عندما كان يجلس منحنيّاً على لعبة الشطرنج التي سوف يكسبها. جلس الآن ينظر إلى كارلشن متفحصاً، مخلداً إلى الصمت ما دام كارلشن لم ينته من الطعام بعد. تراجع الابن وجلس في الخلف صامتاً أيضاً. لم يكن صمتاً ممضاً متوتراً أثار قلق كارلشن، بل صمتاً استطاع فيه أن يتابع طعامه إلى النهاية بارتياح وهدوء.

وانزل شوستر يديه المثبتتين معاً وشبك راحتيه وصلى داعياً: - "تشكرك أيها السيد عيسى المسيح لأنك كنت ضيفنا أمين." وتناول صحنه وأخذ الصحاف. وحذا ابنه حذوه. ولذا أخذ كارلشن أيضاً صحنه وصحفة الطعام. ونقلوا أدوات الطعام إلى المطبخ. وأوضح شوستر: - كان الكلاش من فول الصويا، فنحن نباتيون."

كانت هذه مفاجأة بالنسبة إلى كارلشن. ومع ذلك تقبل أن يكون شوستر نباتياً يريد أن يأكل بلا دماء.. مع أنه يلوح أن أسنان الخيل التي يمتلكها صنعت لتتغذ في قطع اللحم بقوة. وشغلته الآن، بعد أن رأى شوستر من جديد ذكرياته عنه، ومدى قبحها. ولو سأله أحد عنه قبل ذلك لأجاب: - "القباحة."

وعادوا إلى غرفة الجلوس. وودعه الابن في الممر بإيماءة صامتة من رأسه واختفى.

وجلس شوستر وراء كرسي غرفة الجلوس وشد مسند الكرسي بيديه الطويلتين الرفيعتين.

"- وماذا تعمل يا سيد لומר؟"

وظن كارلشن أنه يستشف سماع اللهجة القديمة، ولكنه لم يتمكن من التعرف على أي استهزاء في وجه شوستر.. كان الأمر مجرد اختيار الكلمات وتعاقبها وليس نبيرة الصوت.

"-إني مدير انتاج في ماريزيا، إذا كنت سمعت عنها."

"-كلا". قال شوستر بجدية وهز رأسه دون أن يفكر في دعوته للجلوس بحيث بقي كارلشن واقفاً في وسط الغرفة.

"-هذه شركة أدوات تجميل. وأنا أشرف على ماء للوجه.

وبما أن شوستر لم يقدم أية ملاحظة أو تساؤل، تابع قوله: "إني أشرف على ماء للوجه، بدءاً من التطوير وتحليل السوق، ومروراً بالاختبار والإنتاج، وحتى استراتيجية الدعاية والجمعيات التجريبية والإشراف على البيع والمزيد من تطوير التصاميم الخ. وحالياً أعد حملة دعائية كبرى في المجلات.

لم يكن ذلك صحيحاً تماماً، لأن من المزمع أن يتم هذا الأمر في الواقع في الأسابيع القادمة. ولكن شرحه أسهل من شرح النشاط الذي يمارسه كارلشن حالياً" وعلاوة على ذلك فقد خطرت له مباشرة فكرة دعائية حاسمة، ذلك أنه لم يكن يستطيع أن ينظر في وجه شوستر طوال الوقت، وسقطت نظراته على يدي المربي القديم: سوف يظهر في لقطة مصورة كبرى يدين نحيلتين مشابھتين ليدي شوستر، متشابهتين وموضوعتين على الشفتين والأنف كما فعل شوستر قبل ذلك.. ويضع النص التالي: "رائحك النقية"



ويكتب تحتها أو فوقها -فهو لا يستطيع أن يقرر ذلك الآن بعد - اسم ماريزيا أو كلمياوول.. أي اسم ماء الوجه.

وسأل شوستر:- وأنت سعيد؟..

وأجاب:-"أجل. إنها مهمة متعددة الجوانب."

وأطرق شوستر برأسه، وصمت بحيث ساد الهدوء التام على المنزل لشوان.

-أنت لعب (برنية) شطرنج؟ سأل شوستر مشيراً بيده اليمنى إلى منضدة عند نافذة غرفة الجلوس الكبيرة. -"ونستطيع أثناء ذلك الاستمرار في تجاذب أطراف الحديث. أم أنك لم تعد تلعب الشطرنج؟

لاح ولكأنه يتساءل:-"أم أنك نسيت كل شيء علمته لك." وفي واقع الأمر لم يعد كارلشن يلعب في السنوات الأخيرة إلا نادراً. لكنه ما زال يمتلك الوعي بأنه يستطيع اللعب، بحيث أجاب في حذر:- ليس لدي الوقت في الغالب.

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

يجب على المرء أن يمتلك الهدوء من أجل لعب الشطرنج، وفي مهنتي ثمة الكثير من التنسارع الممض؛ فأوقات عملي تتبدل وهناك المؤتمرات والاجتماعات وخطط المشروع ومآزق الموسم وأحياناً أتواجد في الشركة مدة قد تبلغ ١٦ ساعة.

- ولكن لديك وقت اليوم؟.. تسأل شوستر وسار نحو خزانة من خشب البلوط القائم اللامع، بغية إخراج لعبة الشطرنج القديمة من أحد الأدراج. ومن جديد خال أنه يسمع السخرية اللينة التي ظل يسمعها في أذنيه دائماً حتى الآن.. مدة عشرين عاماً تقريباً. لم يكن شوستر يبتسم في سخرية. وعند نهاية الجملة تلاشتذبذبات الصوت الذي أعلن في وقت سابق ونهاياً عن اللاجدية وعن التشويه. وأحياناً عندما كان يتواجد الجميع في صالة

الجلوس لحضور انتصار السيد شوستر، كان يرفع نظره عن رقعة الشطرنج ويضغط بلسانه على خده الأيمن، بحيث يلاحظ المرء تكوراً غريباً في وجهه، لم يشاهده المستهزأ به.. تلك كانت إشارة انطلاق ضحك عام لا يمكن إلا أن يشارك فيه الشخص المعني. تعلم كارلشن ذلك، كما تعلم أيضاً تطبيق سخرية السيد شوستر المتفوقة واستخدامها، "لומר رجل هزلي عجيب ولا يجوز للمرء الاستهانة به". هكذا كان يقال عنه في المصنع. هذا هو التأثير الذي تاق إليه زمناً طويلاً، على الرغم من أنه عانى من ناحية أخرى من تجنب الناس وإبعادهم عنه إلى هذا الحد، وأن يكون بالنسبة إليهم رجلاً مجازياً وغير حقيقي إلى أقصى الحدود.

سحب شوستر كرسيّاً إلى القرب من طاولة الشطرنج. وفتح القماش الشمعي القديم المكور الذي كان منكسراً في مواضع كثيرة. وأخذ كارلشن كرسيّاً آخر وجلس عليه. لاح له ولكنه قام غالباً بهذه الحركات، إلا أنه لم يتواجد هنا قط. وساعد شوستر في وضع أحجار الشطرنج. وعندما أخذ شوستر بيدقاً أبيض وآخر أسود في يده، نظر جانباً كالمسابق، ليظهر أنه غير مهتم بالمغالطة وتأمين البيدق الأبيض له، واختار وهو مغمض العينين: "اليسار". وحصل على البيدق الأبيض. لم يتسم شوستر كما هو متوقع، بل اكتفى بالقول "أبيض"، إذن ابدأ أنت! وأدار الرقعة لأنه رتب أحجار الشطرنج البيضاء أمامه... هذا التصرف وكيف سحب بالمسبابة والإبهام وبكلتا يديه الرقعة الشمعية وأصابه فوقها ودورها بمقدار ١٨٠ درجة، عاد بذكرة كارلشن إلى حادثة عاشها في غرفة عمل مربّيه.

فهنالك كان السيد شوستر يصفّ أحجار الشطرنج ويدرس (برتيات) كبرى دائماً، عندما لا يلعب الشطرنج في صالة الجلوس أو ينشغل بوظيفته. وكان من عادته أثناء إعادة أو تقليد البرتيات وحسب ما يكون قد سحب الأحجار البيضاء أو السوداء، أن يدير الرقعة القماشية الشمعية. وإذا ما جاءه أحد "بشأن" على حدّ تعبير شوستر، كان يقول له بنبرة تهكمية ساخرة: -"إني

أسمع". ويستمتع أيضاً بدقة متابعاً اللعب وينظر إلى الأعلى بابتسامته الساخرة ويقرر.

وفي أحد الأيام تعرض كارلشن لأمر مزعج. فقد أرادت فتاة من صفه إمساكه من الخلف وانتزاع كراسه منه، فلوى ذراعها بشدة حتى أغمي عليها وسقطت واصطدم وجهها بالمدفأة واحترقت عند ذقنها. ولم تكن هذه نية كارلشن. أخذت الفتاة إلى المستشفى واستدعي كارلشن من المدير، وأرسل قبل انتهاء الدوام من المدرسة إلى البيت، أي إلى غرفته في السكن الداخلي، وتوجب عليه قبل ذلك إخطار السيد شومستر بالتأكد. وطلب إليه شومستر الذي أعلمه هاتفاً. بالأمر، أن يصف له الحادث "بدقة تامة" مرة أخرى في غرفة عمله. كان يجلس أثناء ذلك منحنيّاً على لعبة الشطرنج ويسحب القماش الشمعي ثلاث أو أربع مرات، للقيام بالنقلة التالية، كان على كارلشن الوقوف وأن يروي له الحادث. وبعد أن أنهى قصته، صمت شومستر وتابع اللعب وهو هادئ النفس، تاركاً كارلشن واقفاً في مكانه. وأخيراً رفع رأسه بسخرية قائلاً: انظر يا كارلشن. من كان يظن أنك سوف تتخلص من الفتاة بكل هذه السهولة، وإن ذلك كان لابد لكارلشن من البكاء.

كان يرغب في البكاء غالباً عندما يمارس السيد شومستر مناورات السخرية منه. وفي بيت الشباب كان الجميع مبتهجا ومرحاً، يرمون أحجار الزهر ويلعبون الورق وسُمح لهم بشرب البيرة. أصيب كارلشن بالغثيان واضطر للإقياء. وعندما عاد استقبله شومستر بضحكته الساخرة معرباً عن ملاحظته: لم يسيطر كارلشن على نفسه تماماً بعد" وفي ملعب كرة القدم، كان كارلشن في موقف مفعم بالأمل أمام المرمى وقذف الكرة ومرت إلى الأعلى من فوق العارضة. كان شومستر يقف إلى جانب قائمة الجول.. فقال حتى دون أن يرفع صوته: كارلشن يود تسجيل هدف". وحققه الجميع بينما اكتفى السيد شومستر بابتسامه.

لاح أمام عيني كارلشن عدد لا يحصى من الصور التي لم يعد يشاهدها منذ زمن طويل. فدائماً كان السيد شوستر يبتسم بمسخرية ويقف كارلشن عاجزاً إزاء ضحكات الآخرين. سرت رعشة في كارلشن عندما جلس الآن أمام مربيه لبدء برتية جديدة بينهما سوف يخسرها بشكل مؤكد كالموت، لم يستطع السيطرة على نفسه إلا بجهد. استشعر رغبة ملحة في انتزاع رقعة الشطرنج من الطاولة وصفع شوستر في وجهه.. ومن يدري.. ولو أن شوستر ابتسم ابتسامته الساخرة، لربما تدافعت يد كارلشن وهوت قبضته عليه. بيد أنه تمالك وضغط قبضتي يديه أمامه فوق الطاولة ورفع نظره إلى وجه شوستر. نظر إليه شوستر بجدية مفعماً بالتوقعات وكرر قائلاً: "أبدأ أنت".

ابتدأ كارلشن اللعبة على الطريقة الصقلية، ففيها مكن قوته، حتى أنه انتصر ذات مرة على بيتر أفضل لاعب في السكن الداخلي، بعد لعبة شاقة. قُتل بيتر - لقد نسي كنيته - بعد عدة شهور في حادث سير إذ دهسته شاحنة. كانت حالة يائسة أصيب فيها بسبعة كسور في قاعدة الجمجمة، ومع ذلك عاش بيتر لمد سبعة أيام بكامل وعيه. وُضع في مستشفى الناحية وسمح له باستقبال الزوار. وفي كل يوم يذهب السيد شوستر بسيارته لزيارة بيتر الذي كان أحبّ طلابه إليه، ولكنه حتى في هذه الأيام يتابع لعب (برتياته) اليومية ويدرس (البرتيات) اليومية الكيرى ويبتسم ابتسامته الساخرة إذا عرضت مناسبة لذلك. وكان يقال: بلدور يأخذ معه صباحاً لعبة الشطرنج إلى المستشفى وبلدور يتحدى حتى قبور الموتى (البرتية).

وقف كارلشن وقال:- "إني أستسلم.

- ماذا؟ تساءل شوستر في استغراب.. لقد بدأنا للتو، ولم يلحق بك أي

ضرر في اللعب بعد."

- أعرف.. أجاب كارلشن. ورمى ملكه جانباً. وثبت يده اليمنى على يد شوستر اليسرى وهو ينظر في عينيه. كانت يده باردة مرتعشة قليلاً ولكنه لم يسحبها.

- إنى أستسلم على الرغم من ذلك، أعلم يا سيد شوستر. لقد عادت لي جميع ذكريات الماضي، كان علي أن أتماسك حتى لا أصفعك. هذه السخرية القذرة التي أجهزت بها علنياً دائماً، بشكل طبيعي تماماً، دون أن يتمكن المرء من البرهنة على وقوع هجوم من الأمام والدفاع عن نفسه. إنك لا تعلم قط ما ألحقته من ضرر وأذى.

حقق شوستر في عينيه دون أن يطرف له رمش. وسرى الدفء في يده تحت ضغط يد كارلشن وزايلها الارتعاش.

- أجل إنى أعرف ذلك. لقد قالته لي زوجتي وما فتئت تكرر على الدوام. لم أتمكن من الخلاص من هذه العادة. أجل لم أتمكن من ذلك بكل بساطة.\* وتساءل كارلشن: لم يتمكن من ذلك؟

- ربما يعود السبب إلى أنني لم أكن أرغب في أن أصبح مريباً.. كل ما أتوق إليه أن أصبح مدرس مدرسة شعبية، إلا أنني كنت قادماً من "المنطقة" ولذا لم يعترف بنتائج امتحاني.\*<sup>(١)</sup>

داعب كارلشن اليد مداعبة خاطفة ثم نهض واقفاً. لم يتحدث إليه شوستر من على بازدراء. -شكراً جزيلاً على طعام الغداء. أود الآن مشاهدة بوكيتورغ.\*

<sup>١</sup> - كلمة كانت تستخدم في ألمانيا الغربية وتطلقها على جمهورية ألمانيا الديمقراطية للحط من شأنها وأنها منطقة محتلة من السوفييت - المترجمة-

## ■ الإنتسامة الساخرة ■

وقف شومستر صامتاً وخرج معه إلى باب المنزل. وعبر زجاج الباب المتماوج سقط ضوء الشمس الخافت المنتشر.

فتح الباب بعد أن أمسك به القوة. وعندما التفت إلى شومستر مرة أخرى، مَدَّ يده إليه. وبعد تردد أمسك كارلشن اليد النحيلَة وضغط عليها بشدة.

نظر شومستر في عينيه بثقة فريدة من نوعها. وقال: أتمنى لك حياة طيبة يا كارل.

## لمحة موجزة عن الكاتب هوغو ديتبرنر Hugo Dittberner

ولد الكاتب في السادس عشر من تشرين الثاني ١٩٤٤ في جينولده هاوزن في سكسونيا السفلى، وترعرع في مدرسة داخلية. ودرس اللغة الألمانية والتاريخ والفلسفة في جامعة غوتينغن. تناولت رسالته الدكتوراه أعمال الأديب الألماني الكبير هاينرش مان. ويعيش الآن كاتباً حراً في كاتله فيله في سكسونيا السفلى.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### أعماله:

هايزس مان - منخل نقدي في البحث - (رسالة الدكتوراه عام ١٩٧٤)

المدرسة الداخلية (رواية ١٩٧٤)

عطائه قصيرة (قصة ١٩٧٦)

خارجاً في القرية (قصة ١٩٧٨)

انتصار يعقوب (رواية ١٩٧٩)

الإنتسامة الساخرة هي من خارجاً في القرية.



# هاكوب هسهس

## نشان شاهين

■ ت - نزار خليلي ■

نعم ، هو يهسهس. وهذه الهسهسة تخرج من منخريه، وأحياناً ينعر، أما ما يتبع هذه الهسهسة والنقرة، فلا يعرف كنهها أحد، أهى مقامات أنغام، أو حشرجة أو... بقايا أغنية مدفونة في أعماق نفس مقهورة. أصبحت كمثّل كتاب اهترأت صفحاته، فلا تتيسر قراءة ما تتضمنه إلا لمتخصصين يستطيعون الدخول الى لب هذه النفوس. لكن مثل هؤلاء المتخصصين ينشغلون عابدة بالأحداث الآنية، فلا يتفرغون لدراسة نفوس عصفت بها الأحداث الصعبة قديماً. على أنهم، وهم يمرون مروراً عابراً على مثل هذه الحالات، لا ينسون أن يطلقوا عليها أسماء أو ألقاباً مميزة، تعلق بأصحابها وتحل محل أسمائهم الحقيقية، كأن يقولوا (أرتين سكر) لأنه كان يبيع السكر، أو (كريكور الذراع) لأنه كان قصير القامة، إلى غير ذلك من الألقاب التي تؤخذ عادة من المهنة، أو الطبيعة البدنية، أو التصرفات غير العادية، أو مكان الولادة، فتحل محل كنية المرء واسم أبيه، فلا يعود المرء يعرف إلا بها. من هنا جاء اسم هاكوب هسهس.

كان يقضي كل اليوم واقفاً على جانب الطريق المواجه للحمام المشيد حديثاً في حلب في حي الميدان، المنشأ حديثاً بدوره هو

الآخر. وفي وقتته هذه يطلب من المارة حسنة مقدارها ثلاثة...قروش فقط.

قد يداعبه البعض أو قد يكونون جادين فيقولون له:

-هاكوب، ما عندى ثلاثة قروش، خذ قرشين.

إلا أنه يرفضها بقوله:

-إما ثلاثة قروش، أو لا أريد.

-هاكوب، هذه قطعة بخمسة قروش، خذها، ما عندى غيرها.

فيرفضها أيضا بقوله:

-لا، لا أريد ثلاثة قروش فقط.

إنه هناك دائما في المكان نفسه لا يغيره ولا يبدله، يراوح واقفاً على قدميه من الصباح إلى المساء. أي... في النهار فقط.

لأحد يعرف الدافع له إلى اختيار هذا المكان بالذات وهذا الزمان، هل هي الغريزة؟ ربما. أو هل اختيار الزمان جاء نتيجة لخوفه من الظلام، الذي يشاركه فيه كل الناس، هذا أيضاً ممكن. لكن الأمر يختلف إذا علمنا أن رواد الحمام في النهار هم النساء حصراً، وحين يخرجن منه تفوح منهن أحلى الروائح العطرية وهذه قاعدة متبعة في أكثر حمامات البلد، التي لا توجد فيها حواجز خاصة لاستقبال الرجال والنساء معاً، لذلك خصص النهار للنساء والليل للرجال، ومن المؤسف أن يعتبر الغرب هذا التدبير المشرف تخلفاً. ما لنا ولهم، نحن الآن مع هاكوب، إذ يتندر البعض ويقولون إنه يشحذ بهذه الوقفة خياله...أكثر من شحاذة القروش الثلاثة. لكنها مقولة لا تستند إلى حقيقة، وإلا، لماذا لا يذهب الى حمام آخر قريب ويلتزم هذا



الحمام؟ ولماذا لم يبدر منه أي تصرف شائن أو يتلفظ بكلام جارح يجرح النساء وما أكثرهن في الدخول إلى الحمام والخروج منه؟ بل ولماذا لا تتورع النساء والفتيات الصبيات ذوات العفة والاحتشام عن الاقتراب منه ومخاطبته:

-هاكوب، معي يرتقالة، هل تريدها؟

-نعم، إذا كان معك اثنتان، هاتي واحدة.

على فكرة، هو ضعيف الإرادة حيال البرتقال، فهو لا يرفض البرتقال لا من الكبار ولا من الصغار، من الرجال أو النساء.

على عكس غيره من المتسولين يتمتع هاكوب باحترام كل الناس، فلا يعجزه الصغار مثل ما يفعلون مع غيره من المتسولين المجذوبين، الذين يعرفون نقاط ضعفهم فيأتونهم من تلك النقاط، للاستمتاع بردة أفعالهم. أما هاكوب، فلا يحاول أي واحد أن يثيره أو يغضبه. والصغار أنفسهم لا يزعجونهم، بل يحاولون الترفيه عنه وتقديم العون له حسب مقدرتهم:

-هاكوب، معي خبز وجبن، هل تريد؟

-لا يا صغيري، قد تحتاج إليها بعد قليل.

على أنه يرتعش رعشة ويهتز اهتزازاً عنيفاً إذا ما ذكر له الخبز الأبيض. ولا يعرف أحد السبب في ذلك، ويؤكد كل معارفه أنه لم يكن كذلك من قبل، بل على العكس كان يحب الخبز الأبيض. لذلك كان الفضول يدفع بعضهم إلى تلمس أسباب هذه العقدة عنده فيتعمدون تذكيره بها فيسألونه:

-هاكوب، هل تأكل خبزاً أبيض؟

لا يرد، لكن يبدأ بالنعير الممزوج بالغضب والاشمئزاز، فتتوتر أعصابه وتنفث أوداجه وقد ينتهي به الأمر، إلى كيل وابل من الشتمات على سائله.

كان في الأربعين من عمره، شعره خرنوبي، وأنفه أرمني كبير مدبب، وهو أطول من الوسط بقليل.

كنا صغاراً جداً في تلك الفترة، ولا يعني لنا هاكوب أكثر من أنه هسهس، لأننا مع قلة إدراكنا، ما كنا نستوعب مدى التعذيب اللاإنساني الذي تعرض له في بداية شبابه، ولم نعلم أنه لم يكن هسهسا إلا بعدما كبرنا. وعرفنا أنه كان يعمل نقيباً موسيقياً في الجيش الفرنسي، إبان الإحتلال البغيض. كان البواق الأول في الفرقة الموسيقية النحاسية، لايشق له غبار، ولا يقاس بمثيل. يحبه الناس كلهم، وعلى الأخص، رؤساؤه من كبار الضباط، فصار زينة الاحتفالات الرسمية التي تقام في حلب ودمشق وبيروت وفي كل أرجاء سوريا. فلا يقاوم احتفال أو اجتماع للضباط الفرنسيين لا يدعى إليه هاكوب ليعزف على بوقه أعذب الألحان، وقد ذاع صيته حتى دخل الاحتفالات العائلية، وكم أجلت مواعيد بعض الحفلات، بانتظار تفرغ العازف الأول هاكوب.

كان يملك ميزة الشارب النديم، وله أسلوبه الخاص به في هذا المضمار. فقبل أن يبدأ الاحتفال يفرغ في جوفه زجاجة من العرق، ثم يبدأ بالعزف على البوق يركز كل إهتمامه عليه، ولا يتناول شيئاً طول فترة الإحتفال أو السهرة ولو امتدت الى الصباح وينتهي الإحتفال أو السهرة بزجاجة أخرى يزدردها ويعود الى البيت.

على أن العازف والبواق الشهير لا يكون كذلك إلا بعد الشرب، فهو يختلف كثيراً عن هاكوب غير الشارب، وكأنه ذو شخصيتين مختلفتين متناقضتين، لالتقيان أبداً. هاكوب الصاحي غير الشارب، دمث اجتماعي، مرهف الإحساس حاد الذهن قريب من القلوب. يتحدث لبق. لكنه... لا يقدر على العزف بالبوق، حتى أنه لا يبلغ ولا مرتبة عازف من الدرجة الثالثة أو الرابعة. بيد أنه إذا شرب، انقلب إلى العكس تماماً ليصير أحسن عازف، لكنه ينقطع عن الكلام ويصير أصماً أخرس تائهاً عن كل الناس، حتى عن الضباط ذوي المراتب العالية، ولا تتفع معه تلميحاتهم وغمزاتهم ولا تنبهه. والجميع يعرف ذلك عنه حتى القادة. وقد لا يكفي تأدية التحية للقادة،

وهذا ذنب في الجيش يعاقب عليه القانون بشدة، بل يتجاهلهم تماماً إذا ما مر بهم، ولا يرد عليهم حين يشكرونه على حفلة أحيائها. حين يعزف على بوقه، يغيب عن الوجود ويندمج كل الاندماج مع بوقه، فلا يسمع، ولا يرى... ولا يتعب، بحيث يستطيع أن يعزف عزفاً مستمراً بلا توقف مدة ثمان وأربعين ساعة.

إنه يحب الخبز الأبيض الخاص حياً جماً، وقد يرفض تناول الطعام إذا لم يجده على المائدة، ونقطة الضعف هذه عنده دفعت المعارف إلى استغلالها ليحظوا منه بمقطوعة يعزفها لهم. أما الولايم الكبيرة التي يدعى إليها فكان أصحابها يحرسون على توفير هذا الخبز له من بين لوازم المائدة.

لقد تغيرت بالطبع حياة ومعيشة الشعب الذي نجا من حد السيف العثماني، بعدما عانى وتشرد حتى وصل إلى حلب واستقر فيها تحت برابات بنيت بالطين والصفائح والخشب. ووجد فيها الصدر

الرحب الذي أمن له العمل والأمان، فعمل بجد وهمة ولم يضع قدمه على طريق المذلة، وظل شامخاً وهو في درب الهلاك. تلك محنة مضت وأن الآوان ليتنشق الشعب الأرمني الشقي هذا، هواء الحرية والسلام، لعلها تضمد الجراح التي تأبى أن تندمل. نسيان تلك المحنة أمر مستحيل، لكن يجب أن تستمر الحياة. وعلى الرغم من فداحة الضريبة التي دفعها هذا الشعب، يجب أن تستمر الحياة، رغماً عن إدارة مصاصي الدماء...و...رغماً عن كبر بلعوم هذا الوحش الشرس الذي لا يشبع.

بعد كل تلك المعاناة بدأت بوادر خطوط الإبتسام ترتسم على وجوه أبناء الشعب الأرمني الشقي، وبدأت المشروبات الروحية التي حرموا منها زمناً، تحاول العودة إلى موائد احتفالاتهم، إلى جانب الخبز الأبيض الخالص، وإلى ارتفاع صوت الطبل والزممر في الأعراس، لتبعث روح الحياة من جديد في نفوس من فقدوا الأمل في الحياة.

لكن لم تدم فترة الاستقرار هذه، لأن بلعوم الوحش الشرس لا يشبع، وليس الإستعمار الفرنسي بأقل من السيف العثماني تشوقاً إلى الدم البريء، وعاد الألم من جديد إلى النفوس، حين طلع الحكم الفرنسي يوماً بقرار يقضي بإزالة كل البراكات الطينية لأنها، حسب رأيهم، تشوه منظر المدينة، دون أن ينظرون بحال هؤلاء الناس الذين سترال بيوتهم. وبدؤوا بتنفيذ الأمر. وبقي الناس في العراء. وعادوا من جديد وتكاتفوا وراحوا يبنون بيوتاً من الحجر والطين في أرض خارج المدينة، أطلق عليها فيما بعد اسم حي الميدان، كانت بل صارت أحياء أرمنية خالصة، توفرت فيها الكنائس والمدارس والحوانيت

والمتاجر والأندية والمقاهي والحمامات، وغيرها من الخدمات الضرورية. أي شكر يتوجب على الأرمني أن يقدمه للفرنسي بعد هذا النظم... وفي هذه الحال ماذا نقول لأمة لم تجد لها نصيراً وهي تعاني من هدر دمها الممزوج مع عرقها سنوات عدة، ووجدت في الفرنسيين قشة تتمسك بها، فإذا بها تفعل أفعال مما فعله أقرانهم.

بنيت البيوت الجديدة، وكان بين بناء البيوت النقيب هاكوب. إذ أنه أكمل بناء بيته بسرعة بمساعدة أمه (الأم آنوش) بطابقين، يساعده الضباط الفرنسيون لمنفعتهم الخاصة، لا لسواد عينيه، فبدوا وكأنهم يطعنون بيد ويداؤون باليد الأخرى. هم خربوا البيوت، وبنوا بيت النقيب الموسيقي، نافخ البوق العظيم. هاكوب الوحيد الذي بقي من عشيرته - يعيش فترة الانتعاش والتكاثر - لذلك كانت أعين الصبايا تنبهر كلما مر في الطريق ببزته العسكرية الأنيقة مزدهياً مختالاً، وتنقبض قلوبهن بشدة وتحمر خدودهن، كزهرة تحمر تحت الشمس، وتتمنى كل واحدة منهن أحلى الأمنيات. وكثيراً ما كانت الأمهات تساعدن في نسج هذه الأمنيات، فيكثرون من الزيارات إلى بيت (الأم آنوش، مع بناتهن، لعلهن يلفتن أنظار الفتى المرموق إليهن. وكانت أم هاكوب تدرك ذلك، وتتمنى أن يكون لولدها زوجة تأتيها بأولاد يعوضونها من راح. ولكن هاكوب لا ييالي بأحد وكأنه لا يراهن ولم تدر الأم. أهو عازف عن الزواج، أو أنه لا يريد أن يبوح لأمه باسم واحدة بعينها لسبب من الأسباب؟ هاكوب يقدر شعور أمه، ومع ذلك فهو يجيبها كلما أتت على ذكر الزواج:

- ما زال أمامنا متسع من الوقت. - ويخرج من البيت.

حل العام ١٩٣٨. وهو أيضاً، واحد من حلقات سلسلة تشرّد الأرمن على يد الفرنسيين في هذه المرة، حين مدت يد الجود والكرم ومنحت على حساب سوريا لواء اسكندرون الساحلي إلى تركيا بموجب إتفاق سري، أعقبه استفتاء مزيف قامت بتحقيقه عصابة الأمم آنذاك، وهي صورة لا تختلف عن مجلس الأمن الآن، وأقرت بأن أكثرية سكان اللواء العربي هم من الترك ويريدون الإضمّام إلى تركيا، ولم تنفع المظاهرات والإحتجاجات مع المستعمر الغاصب، وحصلت تركيا على قطعة دسمة من جسم سوريا، وضمتها إلى كيانها. أما المقابل في هذه الصفقة، فلم يعلن عنه في حينه.

اقترب يوم انسحاب آخر جندي فرنسي من اللواء، وبدأت الاستعدادات في أوساط الطرفين المتفقين للتحضير لذلك اليوم الذي سيتم فيه الانسحاب بموجب مراسم احتفالية خاصة.

يشترك فيها النقيب هاكوب لينفخ في بوقه في هذا الإحتفال التاريخي. وأبلغ الأمر إليه ليستعد هو الآخر للسفر إلى انطاكية، المدينة التي سيتم فيها الإحتفال، ليقوم بالنفخ في بوقه إيذاناً بتنزيل العلم الفرنسي، ورفع العلم التركي.

بدأ هاكوب استعداداته بنفسية غريبة لم يعهدها فيه أحد من قبل. لقد رأوه للمرة الأولى في حياته وهو يعتني بمظهره أعظم اعتناء، فجهز للمناسبة أبهى بزة رسمية وزينها بالأوسمة والنياشين، وراح يختال بها بين الناس، الذين انبهروا بما يرون.

عزا بعض رفاقه تصرفه هذا الى فرحه بالشرف العظيم الذي سيناله من قبل القيادة الفرنسية، لكنهم مع ذلك احتاروا لهذا التغيير المبالغ فيه.

بقدر ما كان يوم الإحتفال يقترب، كانت حيوية هاكوب تزداد، بشكل دفع بعض الفضوليين إلى محاولة التسلل إلى أعماقه ومعرفة ما يدور في رأسه، لكنه كان يتهرب دائماً من الإجابة، ولما أخرجوه وضيقوا عليه، تجاهل المتسائلين وصار يجيبهم أجوبة مقتضبة لاتعني شيئاً:

-هاكوب، يبدو أنك تستعد للزواج.

-أنا أترك الزواج لك، وسأرقص لك في عرسك.

-وهل تجيد الرقص أيضاً؟

-أرقص بحيث لا تعرف أين أنا أفي الأرض أم في السماء، وتبدو لك عروسك حورية.

اكتشاف جديد، النقيب يجيد الرقص...

وقرر الضباط القادة مشاهدة رقصه بعد عودتهم من انطاكية إلى حلب. أما المستخدمون المدنيون فقد تاهوا مختارين، فقد ارتفعت معنويات نافخ البوق إلى درجة الرقص... لا، هذا غير متوقع، ولم يدخل في منطق أصحاب المراتب العالية الذين راحوا ينظرون إليه وإلى غيبانه الأرمني نظرات ساخرة، لم يرض عنها الجنود العاديون الذين كانت الأكثرية فيهم باستثناء الزنوج تتألف من الأرمن والعرب والدروز والأكراد وكلهم من سوريا، واعتبروا سخريتهم هذه غدرا وطعنة خنجر في قلب السوري. أما النقيب نفسه فلم ينزعج ولم يتأثر بل اكتفى بالإبتسام، وتركهم يخمنون ما يشاؤون، وتركهم وشأنهم ليحلق وحده في السماء السابعة.

في اليوم الموعد اجتمع الجنود من الطرفين في صفوف منتظمة في الساحة القريبة من الثكنة، بينما وقف القادة الفرنسيون والترك يمطون جياد بيضاء يتبادلون الخطابات التي تطير في الهواء والتبريك والتهاتي، وحيوا صداقاتهم(عبر الدهور)التي جمعت بين الشعبين التركي والفرنسي...

حذق هاكوب في الشارات التي وضعت على أكتاف الضباط والقادة لتشير إلى مراتبهم باستهزاء، لا يغيب عن عين الحضيف. لكن لم يلاحظ تلك النظرة أحد ، لأنهم كلهم مشغولون باليوم العظيم. وصدر الأمر بإنزال العلم الفرنسي. فلمعت عينا هاكوب، وقرب البوق من فمه وراح ينفخ فيه لحن إنزال العلم.

كان اللحن يخرج من شفتي هاكوب عبر فتحة البوق كأنها ترتيل ديني، يتردد صدى بعيداً، في كل الأرجاء، مثل موجة مزبدة تعصف بالنفوس، سموت وعلفت عيون الجميع على البواق. وتركت في الوقت نفسه مسحة ألم على وجوه رفاقه السوريين ورأوا فيه "مجداً ضائعاً".

أما الضابط الفرنسي فانتفخ عجباً، وراح ينظر نظرة مترفعة إلى القائد التركي الذي لم يتمكن من كبت فضوله، فسأله هامساً:

-إنه ألماتي، أليس كذلك؟

فأجابه الفرنسي برضى واضح وكذب:

-لا، إنه مواطن، مواطن من بلدنا.

ولم يشأ أن يذكر أنه (أرمني). فيكون مع ما عرف عن العنجهية التركية كما يقول المثل: المثل وجد مثيله.



انتهت مرحلة إنزال العلم الفرنسي. وصدر الأمر الثاني برفع العلم التركي. الأمر أمر، وعلى هاكوب تنفيذ الأمر. وصدق البوق ولكنه صدح من جديد بلحن الإنزال بدلاً من الرفع، وشده الجميع، وعقدت الدهشة الألسن إذ لم يسبق أن أخطأ النقيب مثل هذا الخطأ الفادح، أما النقيب فمسترس في النفخ لا يهتم بأحد ولا يلتفت إلى الهمسات واللمسات من رؤسائه. أخيراً توقف. بعد أمر الجنرال، الذي أصدر أمراً جديداً مركزاً على كلمة رفع. وبكل هدوء رفع هاكوب بوقه إلى فمه و... كرر لحن الإنزال نفسه. وغضب الجنرال بعدما أدرك تعدد النقيب في هذا العزف، ولكنه لم يعرف كيف يتصرف في هذه اللحظة الإحتفالية، كان بإمكانه أن يسحب مسدسه ويقضي بكل وحشية على هذا الأرمني (ابن الكلب) العاق. لكن المناسبة أوقفته، وأجبرته على استدعاء هاكوب وسؤاله والغضب يقدر في عينيه:

- ما هذه اللعبة التي تلعبها؟

حيا هاكوب الجنرال باحترام وأجابه: <http://Ac>

- سيدي الجنرال، سامحني. أنا لم أتصرف إلا بالتصرف الصحيح، فهذا العلم الذي تأمرني برفعه مغمس بدم مليونيين من الأرمن، ولا يجوز له أن يرتفع. ثم أنني جودت في لحن تنزيل علمكم أيما تجويد، لأن علمكم، العلم الفرنسي، يستحق أن ينزل أيضاً، لأن الإثنين داميان، الإثنين مجرمان.

واعتبر كلامه منتها، ومن دون أن يحسب حساب العاقبة ألقى بالبوق على الأرض وبدأ يهشمه بقدمه بشدة. ولم يتمالك الجنرال نفسه ونسي شعاراته والمكان الذي هو فيه، وأنزل صفعاً شديدة على وجه النقيب، وأمر باعتقال هذا "الأرمني القذر".

ومرت الشهور. وما من خير عن هاكوب. لم تترك الأم آنوش  
بأياً لم تطرقه، ولم تترك شخصاً لم تقابله للسؤال عن ابنها، أهو حي  
أم ميت؟ لكنها لم تستفد شيئاً. كانوا يصرفونها من الدوائر الرسمية  
بالاستهزاء مع شيء من التهديد المبطن. لم تنفع توسلاتها ولا  
رجاءاتها، حتى ينست وانزوت في بيتها وسلمت أمرها إلى ربها.

هاكوب، هو الوحيد الذي بقي لها من أولادها السبعة، الذين  
قتلهم الترك مع زوجاتهم إنه عزاؤها الوحيد وأملها الفريد، يمنحها  
الحياة، فتحيا من أجله وحده وتتنفس بنفسه، ولا حياة لها من  
دونه. ماذا حل به، لماذا لم يتركوه لها، قلبها يحدثها بشر مستطير،  
لاستطيع أن تبوح به حتى لنفسها. إنه لم يغيب عنها من قبل كل  
هذا الغياب، ولو أراد أن يغيب كان يعلمها مسبقاً. ولم تجد وسيلة  
لعزائها غير الصلاة له راجية من الله أن يحييه ويعيده إليها سالماً  
تقر عينها به.

وانزوت، واعتبرت نفسها قطعة من أثاث البيت، وحبست  
نفسها بين جدرانها الأربعة وامتنعت عن مغادرته قبل عوده  
وحيدها. لماذا تخرج من البيت؟ إنها كانت تخرج من أجله، أما الآن  
فلا حاجة لها إلى الخروج. لاحظ الجيران ذلك وبادروا إلى مساعدتها.

في أحد الأيام وقفت أمام الباب سيارة عسكرية، خرج منها  
شخص، تركته ومضت. فحقق قلب الأم آنوش. وأسرعت لاستقبال  
الشخص القادم. إنه هاكوب، هاكوبها، ولكن... ضمت الأم آنوش  
ولداً إلى صدرها وراحت تغمره بالقبلات من رأسه وجبينه وصدره،  
وتكرر تقبيله وتحمد الله على سلامة رجوعه. وقادته إلى الداخل  
وأجلسته على حشية، وانتبهت إلى أنه لا يتجاوب مع لهفتها عليه ولا

يهتم بعواطفها، ولا يبالي بها ، وكأنه لا يعرفها. اعتبرت الأم هذا التصرف من ابنها بسبب الجوع فصرخت "واى، أعمى أنا. الآن يا ولدي، الآن". وانطلقت إلى السوق بعد غياب طويل وعادت بعد قليل وهي تحمل الخبز الأبيض الخاص الذى يحبه مع قليل من الجبن والحلاوة. فصرخ هاكوب صرخة مفزعة وراح ينظر إلى الخبز نظرة خوف ووجل، وتشنجت عضلات وجهه وانتفخت أوداجه، ورفض أن ينال من الأكل شيئاً.

لاحظت الأم آتوش التغير الذي حصل لابنها هاكوب وصاحت يا رباد، ماذا جرى لمن اشتقت إليه، لينبوع أحلامي وفخري. ما هذه الحال التي آل إليها، وما هذه الثياب الرثة عليه وهو الأنيق الرشيق. ما هذا الشعر المشعث واللحية الطويلة الكثّة، وهو الوسيم العظيم. ولماذا أطلق هذه الصرخة المفزعة. وراحت تلطم على وجهها ورأسها و.... لأول مرة في حياتها، لعنت ربه.

قام هاكوب بعد ذلك من مكانه، وتمشى قليلاً في الغرفة، ثم اقترب من أمه، ولأول مرة مدّ يده إليها وطلب.... ثلاثة قروش. إنه في المكان المعهود دائماً، لم يحد عنه أبداً. يراوح واقفاً من الصباح إلى المساء، ولا يقبل من المارة غير ثلاثة قروش، وأقل. إضافة إلى البرتقال الذى هو ضعيف جداً حياله.

# غابرييل ميرو .

■ ترجمة علي أشقر ■

(١٨٧٩-١٩٣٠) ناثر وقاص وروائي إسباني. ولد في أليكانته، وأقام فترة في برشلونة. ثم انتقل إلى مدريد وتوفي فيها.

هو كاتب خارج الأطر المدرسية المعروفة في إسبانيا يومئذ كتاباته تركزت على منطقته التي ظل ينظر إليها وإلى طفولته من بعيد لابعين الجسد الكلية وإنما بعين الروح والوجدان.

في وصفه لا ينقل إلينا لون الأشياء فقط وإنما رائحتها ولمسها وطعمها، نبضها "ولغتها" أيضاً إذ كانت له قدرة فائقة على التقاط القيم الحسية وتحويلها إلى مادة جمالية. لكنه لم يقف عند سطحها بل اقترب من الأشياء ليؤنسها ناقلاً إليها شعوره الذاتي "يدفعه إلى ذلك إحساس تعاطف" شديد مع هذه الأشياء. "المنظر عند إسباني على نحو عميق" كما يقول الناقد والشاعر بدور ساليناس.

في رواياته يقف عند التفاصيل لإبراز قيمتها الشعرية. لذلك كان الحدث فيها تزيعة" لوصف أجواء مختلفة. وكذلك الأشخاص. لذلك كانت بعض رواياته على صورة مشاهد متتالية. في كتاباته رنة أسمى، ومسحة كآبة.

أهم أعماله: أبو ناسان دانييل وتتمتها الأسقف المجزوم - آلام المسيح - كرز المقبرة - كتاب سيفونيتا صغير وكبير - أزمنة وأمكنة -

الدخان الراقد - الملاك والطاحون وقوقعة الفنار ومنها أخذت مجموعة القصص المترجمة.

## جثة الأمير

كان الأمير يُحتضر شيئاً فشيئاً في قريته مسقط رأسه. وكان شاباً تعبت أحشائه ودمه وحياته كلها. هرع علماء من أقطار كثيرة، وراحوا يفترون جسمه عضواً عضواً. وكان الأمير يقضي الأيام عارياً تحت عدسات الأطباء الثلجية وأصابعهم النحيلة.

رجال حاشية وفلاحون كانوا يتجمعون في بوابات بيت السيد الريفي. لم يسبق لهم أن تأملوا مجد الأمير على راحتهم، فكان يسكرهم شعور قوي بمعرفة خصوصيات الطبيعة السامية والتحدث عنها، كانوا ينتظرون خروج الأطباء للاستماع إليهم فيسمعون بذلك مرض سيدهم ويجسونه. فقد صار كل طبيب قطعة من لحم الأمير وأحشائه الأول كان كبداً، والآخر قلباً، الثالث كليتين، هكذا كل واحد منهم ومايذاوي.

وكان الناس يسعون باحثين عن عائلاتهم وأصدقائهم وكانهم يحملون في أيديهم وعاءً ثميناً فيه عري جسد الأمير الممسوح<sup>(١)</sup> وعري آلامه. وكان المرضى يتأسون عن عللهم والأصحاء يزدادون سروراً بصحتهم.

وإذا كان الأطباء على قدر كبير من العلم. فكانوا بذلك يطيلون نزع الأمير. أعدت مظاهر الحداد والاحتفال الجنائزي. وكان الناس يرددون باحترام كنيت: "جاءت أيام يتم المملكة الحزينة"، ثم يبتسمون لورثة العرش الذي ماكان يعوزه شيء إلا أن يموت الأمير. رجال القصر والجنرالات

<sup>١</sup> المدهون بالزيت المقدس.

والوزراء، والمستشارون والنبلاء كانوا يقتلون ضجرهم المتدرج تدرج مراتبهم وسط الزروع وأشجار السنديان والمروج.

لم تُشرح للناس رغبة الأمير في أن يموت في القرية الحقيقية هي أنه ولد فيها. فقد كانت الأم الأميرة قادمة من مقاطعات أخرجين أدركها الوضع في طريق القرية. ثم أرادت بعد ذلك أن يتعرف الأمير على هذا المكان المتواضع ويحبّه حباً يفوق حبه كل أماكن مملكته. هنا تناول الأمير الطفل أحلى الثمار وذاق أطيب خبز. ورأى ولادة الحملان. ولفحته شمس المدرجات، وقطف الأعشاب، وتعرّق وتمزقت ثيابه ولحمه بحثاً عن الأعشاش في شقوق الجبال. لكن الخدم والوصفاء كانت تغنيهم صحبة سيدهم السيئة أكثر مما تغنيهم قسوة ألعابه. رفيقه المفضل كان /غابيلان/ ممون الرعاية. وكان هذا الأخير يأكل حبات الماء ويقبض على الثعالب حية، وينام بين القبور. وذات يوم، راح الخدم يرجمونه دون أن يتحزح، حتى لم يمسح الدم عن حاجبه المكسور. فبكى الأمير وعصب جرحه بعصابته الزرقاء.

وإذ تذكر قوته ومرجه كمخلوق ريفي صغير، فقد أراد أن يكون في موته ذلك المخلوق أمام الحقول؛ فيالخير، وبالفاكية والشمس والينابيع ورائحة مسني الطفولة! جرّ وهو مستلق إلى شبّاك مخدعه. كانت البساتين والطرق والسفوح ومجاري السيول والكروم والأجمات وكل الأنحاء تتلأأ بروعة حركة ولهو لا ينقطع من النبلاء والخدم والمطاييا والجياد الملكية والعربات، وتحولت الضيعة ومحيطها إلى سوق ومعرض للأبهاء الممقوتة.

طلب الأمير إلى الجميع أن يعودوا إلى البلاط. لكنهم أجابوا إنهم لا ينبغي لهم أن يتخلّوا عنه طلب أن يأتيه بصديقه القديم، لكنهم قالوا له إن غابيلان هو اليوم ألد أعداء قوانينه. كان غابيلان يعيش في وعر الجبال تطارده العدالة، ويظهر في الطرق والمدن ليسلب المسافرين الأقوياء ويقطع الطريق على الواشين به حاملاً سكيناً عارية النصل معلقة بحزامه الجلدي.

استدار الأمير صوب جدار حجرته. في بياض الكلس كان يرى ذكرياته، ومات وهو ينظر إليها انقلبت القرية رأساً على عقب. وكان موته كان غير متوقع. وجود الناس وأصواتهم صار لها قلب ثان لا ينضب.

في القرية قاعة خاصة بعصبة الكبار. فجُلّت بأكسية الحداد، وأشعلت الشموع والقناديل وفاحت رائحة الأزهار والأعشاب المقصوصة من حديقة الملك. وإلى هنا نقل جثمان الأمير. وعلى جِساد سريعة جاء الأطباء المحنطون. بدأت عملية التحنيط<sup>(١)</sup> وفي عنق الأمير المتورّم، وفي إربيقته كانت تتسكب جراح الطيب المتجمّدة. عيناه الجامدتان كانت تبدوان أنهما تنظران إلى ضمادات الصوف التي تقطر دماً شاحباً. وتطأها نعال القرويين الخشبية. لم يبق إلا هؤلاء والأطباء. لكن، كان عليهم هم أيضاً أن يخرجوا، ليسقوا بغالهم وقطعانهم، كان الوقت متأخراً جداً. وكانت الساحة ونواصي الأتربة والأسوار تبدو أن يد طفل مشكلتها بشمع قمري منير.

كان رجال البلاط، وحرس الأمير وخدمته وغلماؤه يغطون في النوم جميعاً. فلطالما شاهدوه مريضاً، ولطالما أوه عارياً ثم ميتاً تحت أيدي المحنطين. المحنطون أنفسهم استلقوا أيضاً في الخدي الحجرات بعد العشاء. كانوا جميعاً منهكين تعباً وكأنهم عاثوا فترة النزاع. زد على ذلك. هم بحاجة إلى الراحة. إذ ينبغي لهم عند حلول الصباح. أن يعودوا بجسد الأمير إلى البلاط في موكب من الألم والترفيه.

كانت الضيعة تنفّس بطيب وهدوء. ومن عليا السماء كان القمر ينظر إليها. حينئذ نهض من الوادي رجل جعل السكون ينطأ أطيط أغصان

الشریان<sup>(٢)</sup> أسنانه وعيناه كانت تلمع كسكين حزامه، والحقول ترتسي طائفة خائفة يطأها (الرجل) دون أن يلحق بها ضرراً. رأى القرية مغمورة بضوء القمر والحلم، كمزرعة خيسمائي.

تحت قمر خيسمائي كان يرقد تلاميذ المسيح وأصدقاؤه، على الرغم من أنه كان لا يزال بينهم، ووعدهم بمملكة السماء، كان ظل (الرجل) ينبسط فوق الأسوار والأبواب. ومن بيوت القرويين كانت تطفح رائحة ثرواتهم وأرزاقهم وخمورهم وقناديلهم وشبابهم ونسائهم ماكان الرجل يطمح في شيء إلا أن يتلذذ بإحساسه وحيدا وسط أعدائه النائمين. وكانت كلاب الصيد تهرّ خائفة من ذلك الشبح القمري. من فوق أمسيحة الأفنية كانت تشرئب بحرص رؤوس جياد الركوب والجرّ. وعيونها الكبيرة كانت في هذا الليل المضاء عقيقاً رطيباً وصهيلها يغوص مرتعشاً في الأفاق، ثم ينبعث في الأصداء كأن مهاراً مجنونة تهوي من علّ.

اجتاز (الرجل) الساحة وأطلّ على الباب المضاء. كانت الشموع تشتعل بلهب خفيض، والضياء كله يسقط على الأزهار وعلى النعش الذهبي. الأجواخ التي تغطي الجدران كانت تخفق الحجر بصمت ينكمش تحت صمت الليل المقمر الرائع.

وراح (الرجل) يدنو من الأمير الميت. كان هذا عارياً تقريباً، إذ لم يستطع المحنطون أن يلبسوه لانتفاخ بطنه، فضغطوا على حلقه لإدخال باقة الحلة الأولى في عنقه، وكأنهم يخفون مجرماً. واخترق الدمقس لحمه المزرق. ثم وضع في الصندوق الثمين وألقيت فوقه حلة كله. بكى (الرجل) إشفافاً وتحناناً. كان يتخيله مخنوقاً إلى الأبد داخل سريره الذهبي. وبخنجره

٣ شجيرة صلبة تنمو في سفوح الجبال وتتخذ منها السهام. وتسمى في الوديان الشوخط وفي القمم النبع، حسب لسان العرب والكلمة في الإسبانية من أصل عربي.



الذي كان يمزق الضواري والأعداء قطع ياقة الحلة وتأرجحت جمجمة الأمير بهدوء. جلس (الرجل) في الظل وقام بملازمته.

في الخارج، كان الليل يتلاشى، وأخذ الحرس يتحركون. قعقت أسلحتهم على البلاط. خرج بعضهم ونادى في الاستراحة طالباً ماء ليشرب. عادوا إلى باب الحجرة. أطلّ أحدهم وراح ينظر إلى الشموع، وإلى الرجل الساهر بهدوء في الظل. لم يعرفه. فلربما كان أحد القرويين الأتقياء المحزونين. ابتعد ورفاقه. وأحس بجسمه يصير فوق الحصير. وعاد كل شيء يتجمد صمتاً.

تأمل (الرجل) اللوديان النديّة البكر ترقد في ظل جبال من الألباستر، كان حزنه وحده يقظاً. وانتصب فجأة وهو يتصوّت كأنه في كمين من كمائن سطوه، وانتزع الجثة من بين الحلل والنعش الذهبي. مرّ من بين الحراس المستلقين وفرّ بها من أحضان الوحدة على ظهره، كان جسد الأمير العاري يمتلئ مجدأ بضوء القمر كجسد رخامي لإحدى الهة الفروج.

لما بدأ الفجر باليزوغ، دعا الوريث إليه أخطر وزرائه، وهُرعا بصمت إلى الحجرة ليراهما الناس ساهرين.

إلى جانب النعش الفارغ لمحا رجلاً تلمع على خاصرته تحت ضوء الشموع، شفرة خنجره، فامتقع وجههما من الرعب. لكنه راح يبتسم لهما:

- لم يعد الأمير هنا. هي السرقة الوحيدة التي اقترفتها بحقه. سرقة جسده المنسي. تنصت وراء كل الأبواب. ووراء بابك أيضاً. كنتم غارقين في النوم جميعاً، إلا أنا..

طلب الوريث منه الجثة بعنف.

- أحسست بكم نائمين كقطيع مسمّن.

هذّه الوريث بأنه سيصرخ ويمزقه تحت التعذيب. لكنّه أسرّ بذلك إسراً خشية أن يستيقظ الحرس.

كان غابيلان يبتسم كاشفاً عن أسنان ضاربٍ فتي.  
عرض عليه الوريث ثروات عقارية ووعد بالعمو عن جرائمه كلها  
مقابل جثة الأمير.

لكن غابيلان كان ينتظر إشراق الصباح وقال:

- تستطيع أن تعفو عني، لكنني لن أعفو عنك، الضيعة أخذت تفريق  
من نومها، والرعايا المحزونون سيلبسون الحداد. سمعت أن مزيداً من السادة  
سيحضرون جنازة الأمير الذي قمت بدفنه تحت أحدى عشب في مملكته  
وأعطره. كان بإمكانني أن أهرب، لكنني أثرت ضياعي لأستمع بإهانتكم.

حينئذ نظر الوريث إلى وزيره نظرة قاسية، واستوليا على سكين  
الرجل، وغرزاها في ظهره. وبسرعة ألقيا بالجثة في الصندوق الذهبي،  
غطياها بجلّة المتوفى وردائه. وامتلاً الحرير بالدم بموجات أرجوانية جديدة.  
تجمع الناس، واشتعلت القرية بالغمم والاضواء والأعلام وأعدت  
الخيل المحلاة. النعش الذهبي المطلق والمختوم ملأ بالدم سجادة العربة  
الجنائزية. بكى كثير من الناس، وبعضهم ذهش من أن أنقى العطور لم  
تستطع كبح تعفن جثة الأمير.

لكن العلماء شرحوا، بعد تقليب الفكر، المعجزة ببلاغة جليلة. فالعلماء  
قادرون على شرح كل شيء.

غصت السفوح بالموكب العجيب، كانت الحقول تبدو مذهولة إزاء  
روعة هذا الموكب من الألم. عند كل تقاطع طرق. وعند كل مفرق خرجت  
جموع غفيرة لتقديم التحية للأمير والبكاء عليه. وقف كهان رؤساء دين.  
كانوا جميعاً يرفعون شارات ورايات، وتصاعدت موسيقى وبكاء، وهبط  
الإلهام على جبهة شعراء المملكة.

# غالب

قصة للكاتبة الإسبانية

كريستينا فرناندث كوباس

■ ترجمة: عبداتي ابريكة إبراهيم ■

تشعرين بالارتياح ههنا، أنت في مقهى قديم ذي طاولات مرمية وجراسين هرمين، تجهزين على كأس من الأيس كريم، وترقبين مرور المارة من خلال زجاج النافذة، ومن حين إلى آخر تتظرين إلى ساعة الحائط العتيقة؛ الحادية عشرة لإربعاً، تمام الحادية عشرة، الحادية عشرة وعشرة دقائق... وفجأة، ودون أن تجدي تفسيراً لحدوث ذلك، تعرفين فقط أنك في مقهى قديم، تجهزين على كأس من الأيس كريم، وترقبين مرور المارة من خلال الزجاج، ومن حين إلى آخر تتظرين إلى ساعة الحائط.

"ماذا أفعل هنا؟، تتفاجئين وأنت تتساعلين، ولكن تصيب عرق بارد يجعلك تلاحظين أن السؤال غير معقول، مضلل، زائف، لأن أقل ما يهم في هذه اللحظة هو معرفة ما تفعلينه هناك، والأهم هو شيء أكثر بساطة، معرفة من تكونين.

أنت امرأة، وأنت متأكدة من ذلك، تعرفينه قبل أن تتحني بخفة لتتأمل في صورتك المنعكسة على سطح مرآة تحمل إعلاناً لكونياك فرنسي. الوجه لا يبدو لك غريباً ولا مألوفاً، إنه ينظر إليك مندهشاً، حائراً، ولكنه وجه مطيع، مستعد لأن يغمز بعينه، أن يقطب جبينه، أن يترك خديه للمداعبة، وكل ذلك

بمجرد أن تقطبي أنت جبينك، أو تغمزي بعينك، أو وقبل أن تتأكدي من ذلك، تمرري يدك على خدك.

تسعينين وضعك المنتصب بجوار الطاولة المرمرية، وتفتحين حقيبتك اليدوية، ولكن هل يتعلق الأمر بحقيبتك اليدوية؟ تنظرين إلى الجوار، يبدو أن هناك أربع أو خمس طاولات مشغولة يقوم على خدمتها زوج من الغراسين بمزيج من التكلف والفتور.

فجأة يذكرك المقهى بعربة مطعم في قطار سريع، ولكنك لا تتوقفين للتفكير فيما يمكنك أن تعرفيه عن عربات المطاعم وعن القطارات السريعة، تعودين إلى الحقيبة، لون الجلد الذي صنعت منه يناسب لون الحذاء تماماً، إنها في النهاية لك، والمعطف الذي يستريح على الكرسي المجاور هو أيضاً من المنطقي جداً أن يكون لك. هناك ورقة متجعدة جاثمة إلى جوار كأس الآيس الكريم، يمكن أن تقرأ عليها أرقام غير واضحة تخبرك أنك قد سددت الحساب، تهديتك التفاصيل. تنشئين الحقيبة، تصطدمين بعلبة الزينة أين يتراحم أحمر الشفاه والبودرة وسيجارة مفتتة... تقولين في نفسك: "إنني فوضوية". تفتحين علبة مفضضة ثم تنثرين البودرة على أنفك، ومن خلال المرأة الصغيرة جداً يبدو وجهك أكثر ارتخاء ولكن، وبفضول، وجدت نفسك تتوقفين عند العبارة نثر البودرة على الأنف، إنها تبدو لك مضحكة، مهجورة، مستهجنة.

تقللين العلبة، وتجدين نفسك أمام المحفظة، لقد حانت اللحظة المناسبة. وأنت على وشك أن تتادي الغرسون لتطلبي منه شراباً قوياً، ولكنك لا تتجرئين. هل يتكلمون؟ أو بالأصح، ما هي لغتك؟ كيف يمكنك إثبات أن وجه المرأة التي نظرت إلى نفسك فيها لأول مرة تحمل إعلاناً عن كونها فرنسية؟

شيء ما في داخلك يشعرك أنك ماضية في الطريق الخطأ، عليك ألا تتساعلي أكثر من اللازم، أنت في مقهى - لا يهم الآن أن تتحقي من الكيفية

التي عرفت بها أنه مقهى- لقد تناولت الآيس كريم، الساعة تشير إلى الحادية عشرة وعشرة دقائق، وليس لديك أدنى فكرة عن تراك تكونين.

في هذه الحالات- لأنه، وفجأة، يبدو لك كما لو أنك كنت مستعدة لمثل هذه الحالات- تقرر أن الأفضل هو ألا يفقد المرء هدوءه، تتنفسين بعمق، وتفتحين المحفظة.

أول ما يصادفك هو بطاقة اعتماد باسم "إلينا بيلا غستون". لا يبدو لك الاسم غريباً ولا مألوفاً. بعد ذلك تعثرين على بطاقة هوية تحمل صورة تشبهك، الوثيقة صادرة عام ٧٨ وتنتهي بعد عشرة سنوات، ما هو عمرك؟ وفي أية سنة نحن الآن؟ وفي أي أيام الأسبوع؟

في إحدى زوايا المقهى تلاحظين وجود رفوف للجرائد، فتجدين نفسك متجهة إلى هناك، هنالك يوميات بعدة لغات، دون أن تطرحي على نفسك أسئلة لا معنى لها، تأخذين إثنتين لا على التعيين، تتبهرجين إلى أن الأيام في التواريخ متغيرة، ولكن العام ثابت، إنه العام ١٩٩٣.

تعودين إلى طاولتك بجوار الشافذة، تقارنين بين التواريخ وتقومين بعملية حسابية: "ولدت عام ١٩٥٦، إذن فالعمر هو سبعة وثلاثون عاماً".

من جديد صوت ما يسألك كيف أنك تعرفين الحساب، ولم تنسى الأرقام. ولكنك لا تحيرينه اهتماماً- عليك ألا تفعلي- وتستمرين في البحث.

في المحفظة يوجد كذلك بعض النقود، وبطاقة أخرى كتب عليها رقم انتسابك إلى ناد رياضي، ومن جديد عنوان ورقم هاتف. في البداية لا تظننين إلى أهمية أن يكون لك عنوان ورقم هاتف، لقد أدهشك أنك تحبين الرياضة وذلك الإحساس الغريب بأن شيئاً ما ينقص هذا الاسم الذي يظهر للمرة الثالثة: إلينا بيلا غستون. "هلينا"، تفكرين، نعم، يعجبني أكثر بكثير أن يكون اسمي هلينا، وعندها تتذكرين- ولكنك لا تتوقفين لتسألني فتقرري ما إذا كانت كلمة "تذكرين" هي التعبير المناسب- المهم أنك تتذكرين لعبة، تسلية، خبرة قديمة، ففي الصغر كانت تتاح لك أحياناً رؤية الكلمات، الأسماء الجملة.

## ■ غيباب ■

كان للكلمات لون، بعضها كان يلمع أكثر من البعض الآخر، كلمات أخرى قليلة جداً كانت تبدو مزينة بالحواشي والأهداب، "إلينا" كلمة ذات لون فاتح لامع، ولكن "هلينا" كانت فاتحة أكثر، وهي أكثر لمعاً، ومزينة بالحواشي والأهداب مثلها مثل كلمة "غياب".

فجأة تلاحظين كلمة "غياب" مكتوبة بخط بارز ومائل قليلاً إلى اليسار. "غياب" تقولين: "هذا هو ما يحدث لي، إنني أعاني من غياب"، ولفترة لا بأس بها تستمرين في اللعبة: "القهوة بنية اللون، أماليا حمراء، ألفونسو رمادي رصاصي، الطاولة ما بين البيج والأصفر".

تحاولين أن تتذكري نفسك وأنت صغيرة، ولكنك لا تتمكنين سوى من رؤية كلمة "صغيرة" في الأعماق البعيدة بألوان باهتة وحروف محوّة، تعيدين الأسماء: أماليا، ألفونسو.... وللحظة يخيّل إليك أنها تعني شيئاً.

وآلياً، تتظرين مرة أخرى إلى صورة بطاقة الهوية وتقارنينها مع الصورة التي تعكسها امرأة العلية المفضضة، تعيدين القراءة: "ولدت في برشلونة في ٢٨/٠٥/١٩٥٦، ابنة ألفونسو وأماليا، هل بدأت تتذكرين؟ أم أن ألفونسو وأماليا اللذين أعرتهما الإهتمام في البداية، قد خلا توءاً إلى تفكيرك، ولا يتعلق الأمر سوى بذكرى راهنة لم يكد يمس عليها عدة ثوان؟. تتمتمين بصوتٍ منخفض: "ألفونسو بيلا، أماليا غستون..." وحينها، تتصببين عرقاً.

"إنك ضائعة"، يخيّل إليك أنك تسمعين: "غائبة"، نعم، تجدين نفسك ضائعة وغائبة ولكن - وهنا تشعرين فجأة ببارقة أمل - أنت تملكين هاتفاً، هاتفك أنت.

- "هل أنت بخير؟ هل من مشكلة؟"

تتبهين اللحظة إلى أن الطاولات توقفت عن الرقص، وأن صوت الغرسون قد تسالّل إليك عبر ضجيج خفيف، تتغين بإمساءة من رأسك، تبسمين، تجهلين ما يمكن أن يكون قد حصل لك، ولكنك لا تأبهين:

- لاشيء، مجرد دوار بسيط، سأتحسن حالاً.

لقد شعرت بالتعجب والإندهاش وأنت تستمعين إلى صوتك. في الحياة، في حياتك العادية، أيًا تكن تلك الحياة، لابد أنك امرأة موهوبة، لقد بدت كلماتك لطيفة، رزينة مطمئنة.

- "لم يحن بعد وقت الآيس كريم" يضيف الغرسون وهو يحدق في كأس الآيس كريم إنه رجل مسن، عجوز تقريباً، "الآيس كريم للصيف، أما للشاء ففنجان من القهوة الساخنة".

تقولين له إنه محق، ولكن ما يشغلك هو شيء آخر: تحن في فصل الشتاء الشتاء\*.

تتنصبين واقفة، تأخذين معطف المطر والحقيبة، وتساأين عن الحمام، المسؤولة عن المغاسل ليست موجودة، هناك تلاحظين بارتياح وجود طاولة مغطاة بشرشف أبيض، عليها نفاضة سجاير فارغة، وصحن صغير به بعض القطع النقدية، وهاتف.

تبلمين وجهك بالماء وتتمتعين: "إلينا" هذه هي المرة الرابعة التي تتألمين فيها نفسك من خلال المرأة، وربما لهذا فقط، بدا لك الوجه مألوفاً.

ومع ذلك فإن "إلينا" لا يزال يبدو لك اسماً قصيراً، ناقصاً، غير مكتمل، ترتدين معطف المطر، تنظرين إلى نفسك مرة أخرى، إنه ثوب حريري ثمين، جيد التفصيل، ناعم الملمس، "لابد أنني غنية" تقولين لنفسك، "أو على الأقل أملك ذوقاً رفيعاً، أو ربما أكون قد سرقت للتو معطفاً مطرياً من إحدى المحلات الراقية". كلمة "سرق" تبدو لك بلون رصاصي مع صبغة مائلة إلى الخمرة، ولكنها سرعان ما تترك المجال لكلمة "رقم"، الرقم لونه بني. مثل هاتف، قهوة-ولكنك حين تقولين "هاتفي" فإن تلك الياء توحى لك بالبياض والأمل والقوة.

تبحثين عن قطع نقدية، تمسكين بالسماعة وتعرفين أكثر من أي شيء آخر أن عليك التصرف بخبث، بإمكانك أن تحرق صوتك ثم تسألني عن "إلينا بيلا غستون"، وأن تخترعي أي شيء حين تعرفين على نفسك، قد

تسمعين مثلاً: لقد خرجت، ستعود في الساعة العاشرة، إنها في العمل".  
تعيرين انتباهاً خاصاً إلى النبرة التي سيستخدمها المجيب، هل توحى بأن صاحبها يتصرف بشكل عادي؟ أم أنه متفاجئ؟ أم أنه يشعر بالذعر؟ ربما كان من سيأخذ السماعه طفلاً (هل لديك أولاد)، أو مراهقاً أو رجلاً (هل أنت متزوجة؟)، أو مجرد خادمة شابة، نعم، سيكون ذلك أفضل الاحتمالات، خادمة شابة، وستقدمين نفسك على أنك خالة، أو صديقة طفولة، أو مديرة شركة، ولن تكون هناك ضرورة لتحديد نوعها، يكفي أن تلفظي اسماً أجنبياً بشكل سريع. ستصيرين على أنه من المهم أن تكلمي "إلينا" بسرعة، فإذا سمعت مثلاً أنها "لم تعد تسكن هنا، لقد انتقلت منذ زمن"، أو نعم، ستتمتين لمعرفة تفاصيل السكن الجديد. أو ربما سمعت، وسيكون ذلك رهيباً، لقد توفيت منذ عشرة سنوات أو نعم، ستكلمك حالاً، من المتكلم؟ "لأنك الآن، وإن كنت متأكدة من مظهرك، إلا أنك لست متأكدة من هويتك، تتمتين: "إلينا بيلا"، ومع شعورك من جديد بتصيب العرق البارد، تطليبين الرقم، تعيدين تركيبه، وتقسمين بأغلظ الأيمان، كنت من كنت، بأنك لن تجبني أمام أول إمتحان يقدمه لك القدر، إضافة إلى ذلك، وربما كان هذا ما يوفر لك الشجاعة- فإن الهاتف يضمن لك الاختفاء عن الأنظار.

تضغطين على أنفك وتجربين: "ألو".

حين يرن الهاتف للمرة الثالثة، ينقطع الرنين بذلك الصوت المعدني: "كليك"، ثم يليه صمت، ليس لديك وقت للتفكير في أي شيء، إذ بعد مرور ثوان قليلة يأتيك صوت أنثوي بطيء، معدل، منعّم، مشكل، تاماً كما تفعل مذبة محترقة.

الصوت يعيد عليك الرقم الذي فرغت تَوّاً من طلبه، ثم يرجوك أن تتركي رسالتك بعد سماع الإشارة، وأخيراً يضيف: "شكراً".

تمكثين بعض الوقت والسماعة بيدك، ثم تعلّقينها، ومن جديد تبالّين وجهك أمام المرأة، وبعدها تخرجين.



عند مدخل الشارع يلحق بك الغرسون الذي يوزع القهوة في الشتاء والأيس كريم في الصيف ليَقول لك: "لقد نسيت شيئاً"، ويخرج مجلة، لقد كانت عند قدم الكرسي، لابد أنها وقعت عندما نهضت". تأخذونها بشكل آلي وكأنك تمثال متحرك، وتهمسين: "شكراً"، ولكنك لم تكوني لتفكري فيما إذا كانت تلك المجلة لك أم لا، ولا في حالة النسيان البسيطة تلك، وإنما في امرأة الهاتف، تعيدين: "شكراً" صوتك في هذه المرة يبدو ضعيفاً بدون قوى، ربما كان اسمك "إلينا بيلاغستون" ولكن يا للفرق الكبير بينك وبين تلك الـ"إلينا بيلاغستون" - إذا كانت هي فعلاً- التي انتهت لثوها، برزائنة وصرامة شديدين، من إعطائك الأمر: "اتركي رسالتك".

تمشين حوالي مئة متر، تقفين أمام كنيسة، ثم تدخلين، لا تتوقفين لتفكري كيف عرفت أن ذلك المكان كنيسة، لا يكلفك أي جهد أن تتعرفي على وجود القديسين، ومع أنك ما زلت لا تملكين أية فكرة عن تراك تكونين، تفكرين - ربما فقط لتبعثي في نفسك بعض الإطمئنان - إن ما يحصل لك أمر سيء، كان من الممكن أن يكون أسوأ من ذلك.

تجلسين على أحد المقاعد، وتتخللين نفسك مذعورة، نعم أنت "إلينا بيلاغستون"، فرضاً، فأنت متأكدة من أنك "إلينا بيل"، ولكنك لا تكادي تعرفين شيئاً عن محيطك.

ها أنت في حالة من الفرع تتأملين صوراً دموية، وصلباناً ومساميراً وتيجاناً من الشوك، وأجساداً راقدة، وأضرحة، وراهبات ورهباناً - على أن "إلينا" لا يتوقع أن تعرف ما هي الراهبة أو ما هو الراهب، وهم في حالة تضرع بعيون زائغة، مبدئين أثاراً للجروح والقروح في يد، ومظهرين في اليد الأخرى كف الشهادة - لم تكن "إلينا" لتعرف ما هي الشهادة - لكن هذا ليس إلا شيئاً مستحيلاً لا يمكن أن يحدث إلا لكائن من مجرة أخرى، أو لمتوحش جليوه من الغابة مباشرة، ولكنه لا يمكن أن يحدث لك.

إنك تعرفين تماماً من هم، ولماذا هم هناك، ولا تشعرين بخوف، ولهذا تقومين من على المقعد، محاطة بظل خفيف، تقتربين من كرسي الإعتراف، وتنتظرين إلى أن تنتهي عجوز جائئة على ركبتيها من سرد خطاياها، ثم تجتمين أنت أيضاً على ركبتيك وتقولين: "السلام عليك يا مريم الطاهرة"، وتصمتين قليلاً، تجهلين ما إذا كانت هذه العبارة التي نطقت بها لاتزال مستخدمة، وتظننين حينها إلى أنك لم تجتمى على ركبتيك أمام كرسي الإعتراف منذ زمن طويل، وللحظة تتذكرين نفسك أيام الطفولة، تتمكنين من رؤية نفسك وأنت صغيرة، لم تعودى مجرد كلمة "صغيرة" -اللماعة، المزيّنة بالحواشي- بل أنت نفسك منذ ثلاثين عاماً، أو أكثر، حينها كنت تقولين في مثل هذا الموقف: "لقد كذبت، لقد تشاجرت مع أخواتي..."

لابد أن الكاهن أصم أو أعمى، أو ربما تظاهر بالاستماع بينما هو شارد في مكان بعيد، ولكنك بحاجة إلى الكلام، إلى أن تستمعي إلى صوتك. ونتيجة لحاجتك إلى أخطاء ما، أخطاء تتناسب مع عمرك الحالي، فإنك تخترعها: لقد خنت زوجك مرة، مرتين، وربما خمس عشرة مرة. سرقت مصرفاً، سرقت معطف الحريز المبطّن من إحدى المجلات الراقية.

إنك تتكلمين ببطء، وأنت تتساءلين في سرية، ربما أن تطلقين العنان لحشد من الرغبات الدفينة، ولكن صوتك البطيء المتمهل يذكرك فجأة بصوت مذيعة محترفة أو بصوت ممثلة، تقررين أمراً: تتلين رقماً لا على التعيين، ثم آخر وآخر... بعدما، عندما تقولين: "أترك رسالتك عند سماع الإشارة، شكرًا"، لا يبقى لديك أدنى شك في أنك أنت امرأة الهاتف.

تغادرين كرسي الإعتراف على عجل، دون أن تكلفي نفسك عناء النظر إلى الخلف لتتأكدي مما إذا كان الكاهن أصم أو أعمى، أو أنه ينظر مذعوراً من وراء ستائر البوابة وأنت تركضين.

هواء الشارع يجعلك تشعرين بتحسن، ساعة الكنيسة تشير إلى تمام الحادية عشرة وعشرة دقائق، ولكن إن لم تتجاوز عشرة وعشرة دقائق حتى الآن؟

سيدة طيبة من المارة تلاحظ حيرتك وتخبرك أن ساعة الكنيسة لا تعمل منذ سنوات وتضيف: "الساعة الآن تمام الثالثة".

إنه لأمر رائع أن يحدثك أحدهم بتلك الطريقة العفوية جداً، أنت المجبولة أكثر من كل المجبولات.

تتقدمين عدة خطوات، وبسعادة غير منتظرة، تقفين أمام لوحة، ذلك أن اسم الشارع المكتوب عليها يتفق، وبالسعادة، مع اسم الشارع المدون في بطاقة الهوية وبطاقة الانتساب إلى النادي الرياضي، "لا بد أنني شجاعة"، تقولين لنفسك، "لا بد أن إلينا بيلا امرأة شجاعة".

الساعة الثالثة بعد الظهر هي وقت جيد وكتوم، تفترضين أن البوابين - هذا إذا كان للبناية بوابين - سيكونون منحشرين في سكنهم، يتناولون الغداء ويستمعون إلى الأخبار أمام التلفزيون غير مكثرئين بالداخل أو بالخارج من مدخل البناية.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كتب في بطاقة الانتساب إلى النادي الرياضي أنك تقطنين في الدور الأخير للعمارة. تفكرين: "أحب أن أسكن في الدور الأخير". امرأة المصعد تعكس لك صورة ذلك الوجه الذي غدا مألوفاً لديك، والذي تخفينه الآن خلف نظارات غامقة تناسبه كنت قد عثرت عليها داخل الحقيبة. نعم أنت تفضلين العيش في الطابق الأخير أكثر من أي طابق آخر، ولكن، في الواقع، هل أنت شجاعة، هل أنت شجاعة حقاً؟ هل "إلينا بيلا" شجاعة؟

لا!، لست كذلك، فحين وصولك إلى مقصدك ومواجهتك لباب خشبي أخذت ترتجفين، تترددين، تضعين أمامك كماً هائلاً من الاحتمالات، كلها متناقضة، مفزعة. دماغك يعمل بوتيرة سريعة، صوت لطيف صادر من داخلك يحاول تهدئتك.

في عيون الشخص الذي سيفتح الباب تذكرني: هذا الشخص لا يمكنه رؤية عينيك)، في أفقته، في تحيته، وربما في مباحثه، يمكنك أن تقرأ في نفسك، أن تعرفي الوقت الذي قضيته متسكعة في الشوارع، أن تكتشفي ما إذا كانت غياباتك أمراً استثنائياً أم أنها مسألة يومية وعادية.

صوت آخر يهدئك، إنك تحشرين نفسك بين فكي الذئب، فمن أنت؟ ألم يكن من الأفضل لك لو أنك وضعت نفسك بتصرف طيب؟ أو ترددت على أحد المستشفيات؟ أو طلبت المساعدة من كاهن؟

لقد ضغطت على الجرس ست مرات، ولا أحد يفتح الباب، لكنك لا تتأخرين في أخذ حمالة المفاتيح، ثم تفتحين الباب، وبعد تردد، بعد لحظات تحاولين فيها أن ترفعي من معنوياتك، توقفين: ماذا ستجدين هنا؟ ألن يكون بالتحديد ما هو كائن هنا هو ماسبب لك الهروب؟ أو ليس هو ما لا تتمنين أن تتذكره بأي شكل من الأشكال؟

إنك على وشك التراجع والمغادرة، تهمين بنزول الدرج جرياً، تنوين اللجوء إلى التجاهل، إلى فقدان الذاكرة... ولكنك كنت قد دفعت الباب، تهدئك رؤية الطابق الأخير مشمساً، تجوبين الغرف واحدة واحدة، تذكرك فوضى غرفة النوم بفوضى علبة الزينة، للصالون بعض من معطفك المطري، ذلك الثوب جيد التفصيل الذي ترمينه الآن بتناقل فوق المدفأة في تصرف غير متوقع.

تشعرين بالراحة في هذا البيت، تجوبينه بطريقة العارف به، تجدين على طاولة المطبخ بقايا فطور، الخبز طري- إنه خبز اليوم- وليس عليك سوى تسخين القهوة من جديد. للحظة يبدو لك كل شيء مثل الحلم، كيف يروق لك أن تكوني "إلينا بيل" وأن تعيشي في ذلك الطابق الأخير، وأن يكون لك ذلك الوجه الذي تعكسه لك المرايا، وأن تتاولي فطورك، كما تفعل هي الآن، في تمام الساعة الثالثة والنصف في مطبخ مشمس.

أنت "إلينا غستون"، تعرفين مكان الجينة والسكر والمربى، لا ينتابك الشك وأنت تفتحين أدراج أطقم الطعام والصحون والشرائش، بعض الصور المعلقة تظهرك حين كنت شابة بعض الشيء، إنها صور لا تروك كما تروك الصور التي تعكسها مرايا الحمام أو الصالون أو غرفة النوم.

بعد مضي عدة ساعات أصبحت تعرفين الكثير عن نفسك، لقد فتحت خزانات وألبومات صور، وجلست على طاولة الدراسة. أنت "إلينا" - لماذا يا ترى فضلت ذات مرة أن تكوني "هلينا"؟ - عمرك سبع وثلاثون سنة، نقيمين في طابق أخير، واسع ومشمس، وتعيشين لوحدة، ففي ألبوم الصور تظهر كثيراً صورة لرجل اسمه خورخي، تعرفين مباشرة أن هذا هو اسمه كما لو أن للصور، التي تتفحصينها الآن بشوق، كتابة ما أو ملحوظة في أسفلها، أو عنواناً، ففيها تعرفين على بلدان ومواقع، تتوقفين أمام صورة لجمع ضاحك من الناس حول طاولة أحد المطاعم، وتخمينين أن حفلة العشاء تلك كانت طويلة ومملة إلى حد لا يصدق.

ولكنك على أية حال تتوقفين عند خورخي، فخورخي يحدث له مثل ما يحدث لك أنت، إذ أنه يبدو أفضل في الصور الحديثة من تلك القديمة.

تسعين بشيء خاص كلما صادفت صورته، كما لو أنك تفتحين خزانته وتداعيين ثيابه. في الألبومات لا توجد صور لزفاف، ولكن هل بإمكانك أن تتصورني نفسك منذ عشر أو خمسة عشر عاماً مرتدية ثوب الزفاف؟ لا! تجزمين، أنا لم أتزوج، وإذا كنت قد تزوجت فلم أفعل ذلك مرتدية الأبيض: "سيكون مرعباً لو أنني تزوجت مرتدية الأبيض".

ولكنك لم تعود في حالة تخيل واقتراض، فمذ وقت لا بأس به - وربما منذ اللحظة التي خلعت فيها معطفك المطري من دون أن تنتبه في كما لو أنك في بيتك، مثل شخص يعود إلى بيته بعد يوم مضطرب - أصبح عقلك نفسه هو الذي يصر على أن يقتنع ما تعرفينه، وما أنت بصدد معرفته شيئاً فشيئاً، بقناع الاكتشاف، لأن هناك شيئاً جميلاً في التلاقي، شيئاً يروق لك أن

تتمسكي به، أن تجعله يقف خارج حدود الزمن، أن يطول. ولكن هناك أيضاً ذكرى لقلق يتقاطع الآن مع سعادتك وأنت تهملينه، تؤجلينه، تخافينه.

في جهاز تسجيل الهاتف توجد عدة مكالمات، واحدة منها عبارة عن صمت، تكتشفين أنها تخصك عندما كنت في الجانب الآخر من الهاتف في مغاسل أحد المقاهي، عندما لم تكوني أكثر من مجهولة.

مكالمة أخرى آتية من مكان العمل، من قسم التحرير، من المجلة نفسها التي أعادها إليك الغرسون هذا الصباح - ذلك الرجل المسن المرهق: "لقد نسيت شيئاً - والتي لم تعيرها أدنى إهتمام، مستغرقة في عوالم أخرى من النسيان.

أما المكالمة الأخيرة فمن خورخي، يقول: "هلينا- أو على الأقل خيل إليك أنك سمعت "هلينا" - خورخي سيصل مساء الغد. ومع أنك تمنيت لو أن الغد يحل في تلك اللحظة، إلا أنك قررت أن هذه الحال أفضل بكثير، وحتى في هذا كنت محظوظة، فقد كنت منزعجة بسبب نفاهاات وترهات، كما هي حالك دائماً عندما يعلن أنه قادم في رحلة ماء، ثم يصل متأخراً عن الموعد بكثير مما هو متوقع. أو ربما، ببساطة، كما هي حالك دائماً، لأن هناك شيئاً آخر؛ القلق الذي لم يعد مرتبطاً فقط بخورخي أو بعملك، أو بك أنت نفسك، إنها حالة دائمة من عدم الرضى، وحالة من القلق اللامعقول تعايشت معها لسنوات وسنوات، ربما لجزء كبير من حياتك.

فجأة تسمعين: "بيلا غسّون، دائماً فوق سطح القمر، لماذا لا تنتبهين إلى الدرس؟"، لكن لا داعي لأن تعودى القهقري إلى ذكريات قديمة جداً.

هنا تفهمين أنك امرأة محظوظة، تتممين: "أيها الغياب المبارك"، لأنك تدنين بكل شيء إلى ذلك الغياب المريح الممتع، غير القابل للتفسير، تلك الساعات التي جعلتك تخرجين من نفسك لتعودى إليها مرة أخرى وكأنك لا تعرفينها، كما لو ترينها لأول مرة.

طاولة العمل ملأى بالمشاريع والرسومات والمخططات، تأخذين ورقة لا على التحيين وتكتبين "غياب" بخود بارز مائل مخفة نحو اليسار، وبمساعدة قلم ملون تحيطينها بهالة. إن تفارقي تلك الورقة أبداً، لن تغادريها، وسوف تحمليها في الحقيبة إلى هناك حيث تذهبين. تطوينها برفق، وأثناء قيامك بذلك تظنن إلى أنه لا وجود للمصادفة، لأنك ومن بين جميع الاحتمالات وقع اختيارك على ورقة موجة. نشرات ملونة. تنظرين إلى نشرات رمادية، بنية، بنفسجية، هكذا كنت أنت في بحر ذي أمواج زرقاء، رمادية، بنية، بنفسجية حيث يطفو لوح نجاتك الآن.

غياب، تلاحظين أنك متعبة، مرهقة. أمهل الليل سياره، وغداً ينتظرك دوام كثيف، ولكن في الأعماق تشعرين وكأنك مولودة جديدة لا تفعل أكثر من أن تهنيء نفسها على حظها، وحين تأوين إلى فراشك أخيراً تجدين أن الوقت قد تأخر كثيراً، أنت مرهقة، ولقد أدرجت متعودة تقريباً على سعادتك.

يوظك المنبه، يقطع رحلة بحرية عبر مياه شائعة، دافئة، لطيفة... تتكاسلين قليلاً، فقط للحظة قصيرة، تشعرين وكأنك لا زلت على ظهر مركب مستلقية على سرير معلق، تعدين كل ما عليك عمله اليوم الثلاثاء، يوم المونتاج، كما لو كنت، ستخادعين الحلم، أو ستربحين وقتاً من الحلم نفسه. دائماً تحدث معك الأشياء نفسها، ولكن عقارب الساعة تواصل مسارها دون تسامح، وكما في كل الصباحات تقريباً تتفاجئين بأن تلك اللحظات التي تظنن أنك ربحتها ما هي إلا دقائق ضائعة.

على المائدة الصغيرة قرب السرير، هناك مذكرة جلدية بلون أخضر تذكرك بواجباتك: "في الساعة التاسعة مونتاج، في المساء المطار: خورخي". تأخذين دوشاً سريعاً بسرعة النوزك، ترتدين ملابسك على عجل، وفي الشارع تنتبهين إلى أن النهار قد طلع رمادياً، وأن السماء تنذر بالمطر، وأنه

فقط بالنسبة إلى ساعة الكنيسة لا تزال الدنيا متوقفة، وبإصرار، عند الساعة الحادية عشرة وعشرة دقائق.

إنه يوم مثل كل الأيام، ولو أن اليوم، تقولين لنفسك، ليس ككل الأيام. في المساء مستهبين إلى المطار، منذ سنين كثيرة لم تذهبي إلى المطار لاستقبال خورخي. تتوقفين عند كشك، وتشترين الجريدة، كما في كل الصباحات، ولكن لماذا فعلت ذلك اليوم بالذات، إذا كان اليوم لا يمت بصلة إلى روتين الصباحات الأخرى؟

أنت مستعجلة، لن يكون لديك وقت فراغ قبل أن يحل الليل، ولن يروق لك أن تتصفح الجريدة في اسطار. لا تبدئين قطعاً نقدية فتفتحين المحفظة، لا يحب أصحاب الأثاث أن يدفع لهم الحساب بورقة نقدية من فئة الألف، وهذه المرأة التي تنظر إليك الآن بأسطة يدها، لا يبدو أنها في مزاج حسن.

المهم أنك تخرجين ما تبحثين عنه من المحفظة، ولكنك تعثرين كذلك على ورقة مطوية بكل رافعة وحذر، لدي رؤيتك كلمة "غيب" يملأك إحساس مفاجيء بالراحة، تغمض عينينك، الغياب أبيض اللون، لامع، ومزين بالحواشي مثل "هلينا"، مثل مطار، مثل مركب... أنا نفسي كتبت هذه الكلمة على هذا الورق المموج قبل أن أخدك إلى النوم، نيل أن أحلم.

بسرور، يبدو لك الخط طفولياً ("طولي" كلمة مزرققة، لا يمكنك أن تكوني أكثر دقة، إنها مزرققة)، وللحظات تمنين لو تكونين طفلة، فلا يكون عليك أن تنهضي باكراً، ولا أن تذهبي إلى عملك، ولكن أليس هذا تحديداً هو العمل الذي كنت تحلمين به حين كنت طفلة؟ بلى، ولذلك كنت تحلمين به حين كنت طفلة؟ بلى، ولذلك كنت تحلمين أيضاً بالسفر، بأن تركبي مركباً مثل مركب البارية.

ما أجمل الشعور الذي سينتابك، الآن إذا استلقيت على ظهر مركب وتركت الساعات تمضي متناقلة وأنت، تتذوقين المتلذذات والمشروبات والآيس



## ■ غيباب ■

كريم! وهنا تتساءلين: "أيس كريم؟ ولكنك حينها تجدين نفسك قد وصلت إلى قسم التحرير، تتادين مساعدتك وتطلبين منها قهوة، "نحن في الشتاء، الأيس كريم للصيف، والقهوة للشتاء" تتظنين إلى الفتاة بجاذبية، ولو أنك في الواقع إنما تتظنين إلى نفسك، إلى حشد من الأفكار التي تشق طريقها إلى عقلك الذي لا يزال تحت تأثير الحلم، تبسمين، تفتحين المذكرة وتشخطين عبارة "في الساعة التاسعة: مونتاج".

بقيت الفتاة واقفة إلى جانب الباب مرتابة فيما إذا كان يختفي وراء ابتهامتك طلب جديد أو أمر جديد، تعيددين: قهوة، قهوة مركزة، ولكن فجأة يعاندك ثباتها، أنت المحاطة بكم هائل من الأعمال التي لا تكاد تتيح لك إعطاء الأوامر، والفتاة غارقة في التفكير مسمرة إلى الباب، "ألا ترالين هنا؟".

تستجيب المساعدة هذه المرة، فقد كان صوتك فظاً وزاجراً، أبعدك عن زحمة الأفكار التي تبيت فيها قبل قليل "تبيت" تقولين لنفسك، ولكن هذه الكلمة ليس لها لون كما هو حال الكلمة المكتوبة داخل الورقة المموجة التي تعاودين الآن فتحها ونشرها على الطاولة، تشاهدين عليها إشارة رمادية، بنية، بنفسجية، تطلبين بعض النصوص، تعترضين على بعض الصور، أنت بمزاج سيء، ولكن يبدو أنه لا أحد في قسم التحرير ينتبه إلى ذلك، ولا حتى أنت، ربما كان الأمر هكذا دائماً، ربما كنت أنت "إلينا بيلا غستون" هكذا دائماً، مستاءة دائماً، تتمنين أن تكوني واحدة في مكان آخر، دون أن تقدر قيمة ما لديك لانشغالك بما تحلمين به. غائبة، غائبة غياباً أبدياً لا علاج له، أنت الغائبة التي تعود الآن إلى المذكرة وتشخط عبارة: "في المساء المطار: خورخي".

يا للغباء، من تراه يكون ذلك الآخر الذي كنت تفكرين فيه؟ كيف أمكن أن يحدث لك ما حدث لك؟ لأنه إذا كان لديك أمر واضح هذا الصباح- الذي صعب عليك الاستيقاظ فيه، والذي يخيل فيه أنك لا زلت تبهرين عبر

## ■ غياب ■

المدارات مستلقية على سرير معلق - هو أن حياتك كانت رمادية، بنية، بنفسجية، وأن اليوم الذي يبدأ الآن ليس إلا يوماً آخر، يوماً مثل غيره، إنه تماماً يوم مثل أيام أخرى عديدة.

### كريستينا فرناندث كوباس:

ولدت في "أرينيس دي مار" في برشلونة عام ١٩٤٥، صحفية ومجازة في الحقوق، اقتحمت ساحة الأدب الإسباني بشكل لاقت عام ١٩٨٠ بكتاب ضم مجموعة قصصية وهو "إلى أختي إلبا hermana Elba Ami" والذي قوبل بترحاب حار على المستويين النقدي والشعبي.

بعد ثلاث سنوات استأنفت مشوارها بكتابتها مرتفعات برومال Los Altillos de Brumal وكان دليلاً آخر على قدرتها الخاصة على إدخالنا في فضاءات غامضة ومضطربة، والعنوان السابق موجودان في مجلد واحد.

يظهر روايتها "El año de gracia" توطدت مكانتها باعتبارها الكاتبة الكبيرة والمعروفة إضافة إلى عملها هذا، والذي ترجم إلى سبع لغات، عادت منذ عام ١٩٩٠، من خلال القصص الأربع التي ضمتها كتاب زاوية الرعب "El Angulo del error" إلى النوع الأدبي الذي أحبها من خلاله الكثير من القراء داخل إسبانيا وخارجها.

من أهم أعمالها المجموعة القصصية التي تحمل عنوان "مع أغاتا في اسطنبول Estambul Con Agtha en" ، والذي اختيرت منه هذه القصة التي تحمل

عنوان: غياب. ص-ص: ١٥١-١٧١

Cristina Fernandez Cubas: العنوان الأصلي

Con Agatha en Estambul

Coleccion Andanzas

1 edicion Mayo 1994,

Editores - Espana

Ausencia, P-P: 151-171



# رحلة في متاهة

الشاعرة الصينية تشينغ مي

■ ترجمة : جهاد عارف الأحمدية ■

مجلة الآداب الصينية الفصلية شتاء ١٩٩٤ .

## ١- الشاعرة تتحدث عن نفسها:

قد يواجه الإنسان علامة استفهام كبيرة عندما يتحدث عن نفسه، ذلك لأن تحليل النفس أكثر تعقيداً من أي فن تجميلي.

ولدت في بكين عام ١٩٢٠ عندما كانت الحرب دائرة في الصيف بين القادة العسكريين. كان منزلي في زقاق يدعى "سلة اليقطين المغلقة" وهذا الاسم كان مجازياً بعض الشيء حينما انتهت إليه الأمور، فحياتي كانت أشبه ما تكون برحلة في متاهة في يقطينة مغلقة <http://www.archive.org>

لقد تبناني خالي وعمتي عندما أصبح والدي نباتياً وبوذاً. كان والدي طالباً في فرنسا وبلجيكا ثم أصبح دبلوماسياً في (سيدني) بأستراليا، ولكن صدمة نفسية أصابته فرمى ساريته واستقر في المنزل يرتل كتاب البوذية المقدس. عندها أصبحت الحياة صعبة حيث كان عليه أن يفترض نقود الطعام، بينما كان يأتي فارغ اليدين حين يقابل كاهناً بوذاً ويمضي وقته معه حتى المساء. أما نحن ستة أخوة وأخوات كنا نعيش مع جدي وجدتي. وحيث أنني كنت أدرك الموت بسبب التهاب السحايا فقد تبناني خالي وعمتي كما لو كنت ابنتهم الحقيقية. فخالي هذا كان أحد أصدقاء والدي الحميمين عندما كانوا طلاباً في فرنسا، وها أنذا أصبحت طفلة الوحيدة.

## ■ رحلة في متاهة ■

كان والدي بالتبني مهندساً يؤمن بمفهوم الحرية والمساواة والأخوة. وكان عضواً في الحزب الثوري "تنغ منغ هوي" المسمى (العصبة الثورية) التي قادها "د. صن يات سن".

أصبح والدي هذا الإنسان الأعز والأقرب إلى قلبي. تعامله مع الحياة بشكل حماسي جعلني أتأثر به في التغلب على كافة أنواع المصاعب. تعلمت منه كيف أفكر بعقلانية وكيف أناقش الأمور في جو من المساواة واحترام الذات. وهكذا فقد ربيت في عائلة متحررة من القيود التي تمارسها البيئة الإقطاعية. فكنت فرداً يقيم الاستقلالية الفكرية. بينما لم تكن خصائص كهذه مناسبة للعيش في مجتمع إقطاعي، خاصة عندما يتعلق الأمر في الترفيع والترقية. ولكنني رغم كل العوائق استطعت المحافظة على معتقداتي، علماً بأن رحلتي في الحياة لم تكن مفروشة بسجادة من الأزاهير.

درست في جامعة (براون) في الولايات المتحدة الأمريكية للحصول على درجة الدكتوراة في الأدب الإنكليزي من عام ١٩٤٨ حتى ١٩٥٢. كنت أشتغل في المطاعم والمهاجع لأعيل نفسي هناك. كما كنت أعمل أثناء العطل في مشغل للمجوهرات. بينما كان الحقد (الماكارثي) في ذروته، إذ أن أي طالب صيني الأصل كان يعتبر عدواً كامناً فاضطرت للعمل القاسي وبأخس الأجور وفي ظل ضغوط سياسية وعرقية قاسية.

بعد أن حصلت على الدكتوراة تزوجت وأصبحت أدرُس الموسيقى في أوقات فراغي في نيويورك من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٥، اعتقاداً مني بأن إدراك ثقافة وحضارة بلد ما يتطلب دراسة لفلسفتها وأدبها وفنها. وجاءت كتاباتي أيضاً مبنية على هذه الثلاثية الإنسانية المتجذرة عميقاً في الحياة.

في صيف ١٩٥٥ كان لابد أن نعود إلى الصين بعد أن استقال زوجي من "بروكلين بوليتكنيك". وفي بكين أصبحت أستاذة في الأدب الإنكليزي

## ■ رحلة في متاهة ■

والأميركي في جامعة بكين النظامية. أما كتابتي للشعر فلم تستأنف حتى عام ١٩٧٩.

(البحث) هو عنوان مجموعتي الشعرية الأولى. وهي تتضمن تجربة لطرائق جديدة للتعبير. كتبها ما بين ١٩٧٩ و ١٩٨٣.

خلال ١٩٨٤-١٩٨٦ استطعت أن أكتشف أشكالاً جديدة للتأليف الشعري. فالشكل حامل للمضمون. هذا يعني أن أي مقطوعة لكي تبدو حديثة يجب أن يتحم محتواها أرضاً جديدة ولو لم يكن التجديد في الشكل كافياً. على أن لا تكون الحداثة فقط لأجل الحداثة بعينها. فالناس عندما يشكون من غثاثة في المضامين لبعض الأعمال الإبداعية التجديدية، فيم يشكون من عدم تكاملية حداثة المضمون. لذلك فالأشكال الحديثة المسمّاة الأدب الحديث ليست الأفق أو المدى المطلوب للمحتوى الحديث إنما عقلنة سطحية في سبيل خلق مؤثرات حسية بحتة.

أما في عام ١٩٨٠ فقد أعدت دراسة الشعر الأمريكي المعاصر مما أتاح لي أن أتخلى عن بعض النظريات الشعرية التي تشككت لدي في الأربعينيات. حتى ١٩٨٤ لم يكن قد تبين لي كم كان الشعر الأمريكي لما بعد الحرب إبداعياً وتجديدياً. حيث شعرت أنه قد تفوق على الشعر الحداثي في الأربعينيات على مرحلتين:

الأولى: الشكل الانفتاحي

الثانية: العلاقة بين اللاوعي والكتابة الإبداعية.

بينما كوّن الجمع بين هاتين المرحلتين خصوصية الشعر المعاصر لما بعد الحداثية، لست أندري ما الذي جعلني أعتقد أن هذا الشكل للشعر المعاصر قد فتح أمامي عالماً واسعاً، وأن الإبداع الذي هجع لدي طويلاً قد استعاد نشاطه ثلاثين سنة. فمئذ. عام ١٩٨٥ أخذت مجلة "الأدب الشعبي

### ■ رحلة في متاهة ■

والشعر" تنشر عدداً من قصائدي كل عام.. وفي عام ١٩٩١ نشرت "الأدب الشعبي" لي مجموعة "صور من القلب". وفي العام نفسه نشرت لي "بريك ثرو" في هونغ كونغ مجموعة شعرية بعنوان "في الصباح ألتقط الزهور تحت المطر" حيث جمعها وقدم لها الشاعر (ليونغ بنغ كوان).

خلال تلك الفترة كنت أدرُس أيضاً النقد الأدبي المعاصر في الغرب، وبشكل خاص نظريات المدرسة مابعد البنيوية التي تفرّعت لكل المواضيع في السبعينيات. ولاعتقادي أن الفلسفة والفن مكملتان للشعر، وأن هؤلاء الثلاثة هم ثمرات على شجرة الحياة، فقد شعرت بأن هذه المقاربة لن تؤثر سلباً على كتابتي. فأنا حين أقرأ الفلسفة أستطيع رؤية الشعر الكامن وراءها، وحين أقرأ الشعر أستشف الرؤية الفلسفية للشاعر. مع أنني لاأؤمن بنظرية اقتصار الفلسفة أو أي موضوع آخر على نظريات معرفية بحثه. ولا أؤمن بتضييق نطاق الشعر إلى حد اعتباره واستقباله كصيغة فنية منفردة. بل علينا أن نسمو فوق ذلك لأن الفهم العميق للحياة يحتم علينا أن نضع الفلسفة والشعر والفن في قمة برج الحضارة، وبشكل خاص نحن الآسيويين لما لنا من مصادر غنية ومنابع فياضة ننضح منها.

أما طفولتي فكانت طفولة متوحدة. حيث أن أسرتي كانت تعيش قرب منجم "ليوهغو" للفحم في مقاطعة "هينان". وكان والدي بالتبني يعمل مهندساً مشرفاً في المنجم، وأنا لا أتراب لي هناك. كنت أتحدث إلى الأشجار والأزهار في الحديقة، وعند الغروب أتحدث إلى الجبل الشرقي. وهكذا أصبحت انطوائية بعض الشيء، مما جعلني أكثر عقلانية من أبناء جيلي من الأطفال. فكانت قصيدة (العزلة) من المجموعة الشعرية قصائد ١٩٤٢- ١٩٤٧ تسجيلاً لحياتي الداخلية. وفي الولايات المتحدة أثناء فترة الدراسة

كان علي أن أتلائم مع انفتاح وصراحة الأميركيين لأتمشى والحياة اليومية. ولكنني دائماً كنت تواقّة لهذه العزلة لكي أحيا على طريقي الخاصة. أما قصيدة (العزلة الناضجة) من مجموعة "صور من القلب" فهي تبوح بالعزلة التي تمتعت بها كطفلة أصبحت الآن ناضجة.

لم يكن السعي من أجل حياة بذهنية مستقلة متفتحة سريراً من الورود. ففي بداية الستينيات عندما جاهرت باندھا شي من بعض القرارات أمام زميل أثق به تم إبعادي عن البحث الذي أحببت.

وهبني الإصلاح السياسي الذي ساد في نهاية ١٩٧٨ فرصة لمعرفة أفضل للعالم ولنفسي. وهكذا انتهت جولتي في المتاهة إذ حينها أصبحت قادرة على التفكير بحرية. وفي عام ١٩٨٥ بدأت أكتب بأسلوب متحرر تماماً. وأيقنت أنني قادرة أن أكون إنسانة متفتحة بدلاً مني مفكرة هشة متذبذبة. والآن ورغم أنني تجاوزت السبعين أشعر بحرية أكبر. فالعالم الآن مختلف بالنسبة للأدباء للآشياء يرى مستوى أعمالهم، وبقدر ما تكون جذابة تجتذب القراء أكثر. وفي عالم كهذا أسعى دائماً لنيل الاستحسان فإن لم أدركه يكن لي شرف عظيم أن أستمع. بما يكتبه الآخرون. كم أتمنى أن لا تفرض علينا عقائد دوغمائية لأن هناك معارضة مستعدة دائماً أن تناهضها. كما علينا ألا نكون صارمين محضين. إن كان الماضي قد تحول إلى غيوم زائلة فالحياة نفسها لن تهزم. فلأننا لم نزل أرحب بأصدقاء جدد، وبمحادثات ظريفة، وبشباب ملوهم الحيوية والنشاط. هذا ماتعلمته من عازف الكمان الشهير "ميشا إيلمان" حين سمعته يعزف في الخمسينيات في نيويورك. قد كان أشياء. تجاوز السبعين بينما كان يعزف مقطوعاً من الوصلة الثالثة من كونشيرتو الكمان من مقام "دو ماجور" لبيتهوفن" فالسماء حينها بدت أكثر زرقة في المدرج السماوي. حينها أدركت أن الفنان أو الشاعر يجب أن لا يهرم.

## ■ رحلة في متاهة ■

وحبذت مثل تلك الحساسية تجاه الحياة وصممت على الاستمرار في اغنائها.  
فالوقت المخصص لنا من الحياة سوف ينفد عاجلاً أم آجلاً، لماذا نلوم الله إذا  
نحن تحولنا إلى عقيمين فاقدن الإحساس قبل ذلك؟!  
قصائدي كلها تسجل لحياتي الفكرية في ظل ثقافتين ونظامي حياة. وقد  
يكون هنالك من يريد أن يتعمق أكثر في المشاعر المعقدة المختبئة وراء  
السطور البسيطة الواضحة، لكي يفهم الرحلة الروحية لمفكرة صينية من  
القرن العشرين.

### ٦- القصائد المختارة:

#### ١ - غمار الأرض، الذهبية

غمار أرض ذهبية،

ترسم وجه الخقول

المحصودة في فصل الخريف

كعذب لا يحصى

من الأمهات المنهكات.

عند الغسق،

يرافق الوجوه المتجعدة الجميلة

قمر الحصاد المتدلي

فوق الأشجار الباسقة.

عند الشفق/

تحاصر التلال البعيدة قلوبنا،

وذلك السكون



أهدأ من تمثال.  
وشدة الإعياء  
تُشعرنا بخشية من التأمل.  
في حقول الخريف  
المنبسطة الفسيحة،  
تجملوا بالصمت والهدوء  
فليس التاريخ أكثر من جدول  
ينساب تحت الأقدام  
وأنتم، الواقفون هناك  
ستصبحون مثار اهتمام البشرية.

## ٢ الباب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هذا الباب  
غير موجود في العالم  
لكنه في ذاكرة أحب ما.  
الراغبون في الدخول فيه  
يصدّهم من يخرجون منه.  
عشر سنوات  
قد لا تترك أثراً  
ولمحة بصر  
قد تومي بالخلود  
وما يوحى بمأساويّه أكثر  
أن ليس هناك "أسف"

لا يزال ذلك الباب موجوداً.  
مجرد التفاتنا إلى الورا  
واسترجاعنا الماضي  
يُرينا في وضوح  
باباً يؤدي  
إلى (الكومنديا الإلهية).  
إنه موجود في الفراغ  
وقد يكون في أي مكان.

### ٣. الضمأ: ليرث

هناك فم واسع  
في جسدي  
كليت يزأر  
مندفعا عبر نهر عريض  
إلى قمة الجسر،  
محدثاً بالمنحدرات  
في الأسفل،  
وبالمراكب المنزلة بهدوء  
في القناطر.  
حالماً يسمع  
زئير الأزمان  
كصوت فيل  
يلوح في الغابة لي

ويحْدَقُ بي،  
ثم يعود إلى القفص  
الذي في جسدي.  
للَّيْثِ  
فروّ ذهبي كضوءِ الشمسِ  
وللفيل  
صراخٌ كقرعِ الطُّبُولِ.  
وجسدي  
بحرٌ يتماوجُ فيه  
مذّ وجزرٌ من الحيوِيَّةِ.  
واللَّيْثِ

يقودني إلى قَمَّةِ الجسرِ  
فأكونُ قد أوفيتُ بالوعدِ.

## ٤ احتجاج

لماذا أشجارُك العتيقةُ  
المزدانةُ بالأوراقِ الفضةِ  
تومضُ كسُبْحَةٍ  
من الأراهيرِ القرمزية؟!  
لماذا عصافيرُك لمّا تزل  
ترقّزُ بابتهاجٍ،  
والمجزُ الصاخبُ  
يُنكي الأعشاب؟!

لماذا

العشبُ الذكورِيُّ

ينتاولُ ليلاً ونهاراً

وغدا... سيُجْزأ

ويوطأ تحت الأقدام؟!

لماذا

سماءُ المساءِ

تبدو أكثرَ سحراً

حين تلتطخها

شمسُ المغيبِ بالاحمرار؟!

لماذا صيفُك الأخيرُ

لا يزالُ يتسكعُ في دمي

وفي "مينسوتا"

لا ينتظرني

سوى الثلجِ والجليد؟!

آد... سائتياغو..

جمالكَ مؤلم،

لأنني سأهجركَ.

وعزائي الأخيرُ

هو احتجاجي

... جمالكَ جداً مزعج...



## 0 الخروج من قشرة البيضة

تزداد آلام المخاص،  
وهو معلقُ  
بسائل هولي.  
منقارُهُ يتوقُّ للهجوم.  
جناحاه كمجدافين  
ولاماء كي يغطسا.  
لأرضٍ للبرائن كي تخربش.  
وفجأة.. ينبعث الضوءُ  
مثل انفجار نووي.  
وا هنا، يسقطُ إلى الأرض.  
جسده القرنفل الرطبُ  
يتلقى صدمة الحياة القاسية.  
الأسوارُ المتعرجة،  
والبوابات المورثشةُ  
برسوماتها المنقشرة،  
تنترعُ منا الرغبةُ  
في الخروج إلى الشارع.  
أشجارُ العناب  
تتلفتُ نحو الريف، تناديه.  
أغصانها المثلوية السوداء  
تبعثرُ أزهارها الذهبية

في الممرات الضيقة،

وعبيرها المسكر

يقاوم الغزو المدني.

ليل المدينة القديمة الغائم،

يلوح بطيفه

لقلوب الناس.

صورة زواج (الأم)

خفت ألوانها

وتلاشى

الجسد العاري

للولد الأول.

المشاعر الحنونة واليسيمات

تضاءلت أمام

العاصفة والتمرد والمقاومة.

والمنقار

تواق لأن يطرق البوابة

ويخترقها إلى الممر الضيق.

تواق لأن يخرج من قسرة البيضة،

ويقف على قدميه المرتجفتين،

ويسقط ثانية إلى الأرض،

وينظر بعينين نصف مفتوحتين

إلى العالم

المليء بالانفجارات.



## ٦ الأخطبوط

مجسّاته

تطفو على كل بناية

وأمام كل مكتب

لجذب انتباه المتطفلين.

تظهر حين يحدّق

كلّ منا: من متراسه بالآخر.

ويحنّ يوجّه

فوهة بندقيته إليه.

وتبدو في توتر البسمات

المتأرجحة عند زوايا الأقواد،

وفي التجاعيد الرقيقة النحيلة

التي غالباً لا تبوح بها الجياذ

تلك المجسّات

الرشيقة الخفيفة

تصونُ بحذر كلّ بوصة من المياه.

الكبير "وانغ"

الصغير "شانغ"

لي "يانغ" تشو

كلهم رفاق طبيب المعشر

ألّفوا تلك المجسّات،

فأنت تراهم

يتصاقحون، يبتسمون  
يتمايلون، يتحننون  
يشعلون السجائر لبعضهم البعض.  
الطفل يغادر روضته،  
يدخل المدرسة الابتدائية،  
مجلسات غضة  
تبرعم في جسده الصغير،  
مثل مجلسات ذويه وأساتذته،  
وحين يتعلم قول:  
"أحبكم كلكم بطريقة واحدة"  
يصبح أخطبوطاً صغيراً ناضجاً  
يسبح في المحيط  
يصطاد ما يكفي لبقائه.  
ضوء الشمس  
يشق طريقاً  
كي يتسلل عبر نوافذ لامعة  
إلى الحجرات المصطفة  
في المباني الشاهقة.  
فسحة ماء إقليمية  
أمام كل مكتب.  
فسحة ماء إقليمية  
أمام كل رصيف.  
فسحة ماء إقليمية



أمام كل مختبر،  
والصبيد السري  
على قدم وساق.  
والمنعطفات المتسارعة  
تكشف عن مفاتيح الرغبة.  
والصمائم المنفتحة  
تنتظر عوالم أكثر.  
والمجسّات الطريئة  
تستقطب عابري السبيل.  
حين يلوح لأحدهم  
طيف طريدة يجتاز مياها  
يصدر أمرًا عن العصب المركزي:  
"لوقعوا به أو بها"  
"طوقه أو طوقها"  
"اختطفوه أو اختطفوها"  
"بايقاع لطيف وابتسامة ساحرة  
ولسان معسول  
اجتذبه أو اجتذبوها،  
واطووا كل الأشياء والأسماك الصغيرة المتنافسة في الفم الذي لا قاع  
له".  
وبعد الجريمة..  
يسبح الأخطبوط  
مطمئنًا إلى البعيد

بمجساته المتماوجة  
كشرائط ملونة  
في رقصة الحصاد الوفير .  
ثم يلمّ مجساته  
ويعودُ بهدوء  
إلى غاره المرجاني .  
والآن فقط  
تطوي أمواج البحر الساكن  
أشرعةً مرجانيةً ،  
ويغفو الأخطبوط .  
وقد يغفو خمسَ دقائق  
أو خمسة أشهر  
أو سنوات  
أو خمسين  
أو خمس مائة عام  
هذا مرهونٌ بالساعة التالية  
العواقب المطرودة من قاع البحر .  
ضوءُ الشمسِ  
جداً متوهج  
والمباني الشاهقة  
تضجُ بالحياة  
تحتفلُ في كل يوم ...  
أسبوع .. شهر ...



أو سنة،  
بأخطبوط ناشط  
يظهرُ فجأةً يحملُ البلاءَ والمكائدُ،  
في ظلِّ الدخانِ المتماوجِ  
من كلِّ لفاقةٍ تبغٍ تشتعلُ بهدوءٍ،  
في ظلِّ بخارٍ يتصاعدُ  
من شاي "عطر الياسمين"  
لماذا  
يذاي قنسيستان وميتيستان؟!  
- يتفأ وحاسب.  
"يا إلهي.. قد انكسر قلمي!"  
- يتفأ من اسفل.  
وفجأة...  
يغمر السائل الحبري  
كل بناية.  
ينسلُّ المصورُّ بعيداً.  
يحاول أن يلتقط صورة للأخطبوط.  
يعذلُّ بؤرة عدسيه..  
بضغط..  
تتخطمُ آلة التصوير.  
تنداحُ في مياه البحر المصبوغة بالحبر.  
الزرقعة تحجب عنه الرؤية  
والطحلبُ والمرجانُ. يسمخُ عينيه ويصيح:

"الأخطبوط يختفي ومعه الدليل"

"اختطفني مني آلة التصوير".

الأخطبوط

دائماً يَظنُّ،

فإن حدث طارئ في البحر

تعمد مجسّاته

تهاجم في كل زاوية،

وهو يجمع ضحاياه ويبتلعها.

يولد الأخطبوط

في أعماق المحيط

حيث يبدأ الإنسان

بأخذ هيئته

حيث تتشكل أعصابه

وهيكله العظمي

ووعيه الأعرق من بحر عميق.

يتكاثر الأخطبوط

في أي مكان في الأعماق

يسبح في الدماء.

يضلل النوارس بزرقة السماء

كي لا تراه في الخفاء.

للأخطبوط أرجل وأيدي خفية

أفواه ماصّة بقوة سحرية.

أقنعة من حبر



تختبئ وراءها  
فتخدغ الضفادع البشرية  
فتملك تدريجياً،  
ويصبح المكان جنة للأخطبوط.  
الشمس تشرق لامعة، شعاعها يخترق نوافذ المباني  
يضيء لوحة لـ "بيكاسو"  
بابتساماتها الجميلة  
وتحياتها الساخنة.  
... الخطبوطات.. رجال لطيفون...  
ونساء جميلات...  
في لوحة واحدة.  
يمتزج الأزرق والأحمر  
في هندسة  
الوجه والجسد وتجسيمهما  
... الخطبوط!!  
...لا..  
... إنسان ...  
.. لا ..  
... إذن ...  
إنسان أخطبوطي جميل..  
... لا ... بل قبيح.

■ ■

شعر :

## الملكة إليزابيث الأولى

■ ترجمة: د. شهاب غانم ■

عندما كنت

صارت جمال وصبا

عندما كنت فى انصبا ذات حسن وحفا كان الزمن بشأتى  
كم أنتنى الرجال تخطب ودي إنهم الازهراء قد كان ردى:  
أذهبوا.. أذهبوا لغيري بعيدا

ودعونى وحدي.. دعوا التنكيدا

كم عيون فياض بالدموع وقلوب مسعورة بالولوع  
وصدور تجيش بالآهات قد أنتنى فازداد كبري العاتى:

أذهبوا.. أذهبوا لغيري بعيدا

ودعونى وحدي.. دعوا التنكيدا

ثم إن الفتى ابن فينوس- فاهما وهو يزهو بحسنه تياها  
هاكى سهما يصمى غرور الجميل بعد هذا الدلال كيلا تقولى:

أذهبوا.. أذهبوا لغيري بعيدا

ودعوني وحدي.. دعوا التنكيدا

بعد أن قال تلكم الكلمات قد شعرت التغيير يسري بذاتي  
لم أتل راحة ولا ذقت نوماً وتندمت أنني قلت يوماً:

أذهبوا.. أذهبوا لغيري بعيداً

ودعوني وحدي.. دعوا التنكيدا

## QUEEN ELIZABETH I

(1533-1603)

### When I Was Fair and Young

When I was fair and young, and favor graced me,  
Of many was I sought, mistress for to be,  
But I did scorn them all. and answered them therefore,

"Go, go, go seek some otherwhere!

Importune me no more!"

How many weeping eyes I made to pine with woe,  
How many sighing hearts, I have no skill to show,  
Yet I the powder grew, and answered them therefore,

"Go, go, go seek some otherwhere!

Importune me no more!"

Then spake fair Venus' son that proud victorious boy,  
And said, "Fine dame, since that you be so coy,  
I will so pluck your plumes that you shall say no more,

"Go. go, go seek some otherwhere!

Importune me no more!"

When he had spake these words, such change grew in my breast  
That neither night nor that, I could take any rest.

Then Li! I did sepent that I had said before,

"Go, go, go seek some otherwhere!

Importune me no more!"

### اقرأ بوجهي

(مترجمة عن قصيدة تكران \* للشاعرة الإنجليزية إليزابيث براوننج (١٨٠٦-١٨٦١):

لست أهواك.. لست أجرو أن أهواك فلأترك قلبي الكئيب وحيدا  
إن من يبتغ الورود يرمها في البساتين... لا يرود البيدا  
لا تؤاخي الحياة موتا!! فلا تخف من لشكواي شذوك المعهودا  
إن تضع في الضجيج.. لنت أقرر أن أهواك\*.. فافرا وجهي ترى التأكيدا

\*\*\*\*\*

ربما كنت قد عشقتك يوما حين كانت روحى تطير بعيدا  
إنما اليوم حين أسمع نجوى ينزف القلب خائرا مكودا  
أتت لو رمت مهجتي قبل أن يذبل خدي لنت حبا فريدا  
ولشاهدت بسمتى وهى تشدو: يا حبيبى اقرأ بوجهي القصيدا



## A DENIAL

I love thee not, I dare not love thee! go

In silence, drop my hand.

If thou seek roses, seek them where they blow

In garden-alleys, not in desert-sand

Can life and death agree,

That thou shouldst stoop thy song to my complaint?

I cannot love thee. If the word is faint,

look in my face and see.

I might have loved thee in some former days,

Oh, then my spirits had leapt

As now they sink, at hearing thy love-praise.

Before these faded cheeks were overwept,

Had this been asked of me,

To love thee with my whole strong heart and head,

I should have said still... yes, but smiled and said,

"Look in my face and see!"

■ ■

# الشعر الأسود

للشاعر الروسي :

سيرغي يسيينر

■ ترجمة: عدنان جاموس ■

في الذكرى المئوية لميلاد الشاعر:

ولد في ٢١ ايلول ١٨٩٥ في قرية كونسيتيتو فو -مقاطعة ريزان ومات  
منحراً في ٢٧ كانون الأول ١٩٢٥ في فندق "الثايتير" في لينينغراد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يا صديقي، يا صديقي..

إتني موجع، موجع جداً،

ولا أدري من أين أتى هذا الوجع!

أهـي الريح تصفر

فوق حقل مقفر بلقع

أم الدماغ يغمره الكحول

كدغل في شهر أيلول!

رأسي يرف بأذنيه

كطائر بجناحيه

إنه لم يعد يقوى على الوقوف

فوق عتق القدم.

شخص أسود،  
أسود، أسود،  
شخص أسود  
يجلس إلي على السرير،  
شخص أسود  
يمنعني طوال الليل من النوم.  
شخص أسود  
يمرُ إصبعه على سطور كتاب مقرر  
ويخُنُّ فوق رأسي  
كراهب فوق رأس ميت  
يقرأ لي قصة حياة إنسان  
نذل وخليع  
مشيعاً في نفسي الوحشة والفرع  
شخص أسود،  
أسود، أسود! <http://Archivebeta.Sakhrit.com>  
" اسمع، اسمع -  
يذمدم لي، -  
في الكتاب كثير  
من أروع الأفكار والمشاريع.  
فقد عاش  
هذا الإنسان  
في بلاد أفنر  
للصوص والدجالين.  
في تلك البلاد في كاثون  
النلج نقي حتى الخرافة

والزوابع تدير  
مغازلها الجذلى.  
كان ذاك الإنسان مغامراً  
ولكن من أرفع  
وأجود طراز.  
كان رقيقاً  
وإلى هذا كان شاعراً  
بمقدرة وإن لم تكن كبيرة  
إلا أنها ساطية.  
وكان يدعو امرأة  
تجاوزت الأربعين (١)  
بالبنية الخبيثة  
ويناديها حبيبتي  
كان يقول: السعادة  
هي حذق العقل واليد  
وكل النفوس غير الحاذقة  
اشتهرت دائماً بالتعاسة.  
ولاييم  
إن كانت الإيماءات  
الزائفة المتكلفة  
تسبب الكثير من العذاب.  
في العواصف والأنواء  
في صقيع الحياة  
تحت وطأة الخسائر الفادحة  
عندما يسكنك الخوف

يكون أسمى الفنون في العالم  
إن تبدو مبتسماً وبسيطاً.  
" أيها الشخص الأسود!  
أنت لا تملك الحق في هذا!

لم يوظفك أحد  
غواصاً في النفوس.  
مالي أنا ولحياة  
شاعر مشاغب

من فضلك لغيري  
اقرأ وارو حكاياتك".

الشخص الأسود

يحدق إلي بإصرار

وتتغشى عيناه

بقيء أزرق،

كأنه يريد أن يقول لي

إنني لص ومحتال

وقد سرقت شخصاً ما

بوقاحة، دون أي حياء،

.....

ياصديقي، ياصديقي،

إنني موجع، موجع جداً،

ولا أدري من أين أتى هذا الوجع!

أهي الريح تصفر

فوق حقل مقفر بلقع

أم الدماغ يغمره الكحول



كدغل في شهر أيلول.  
الليل صقيع  
هادئ سكون المفترق  
أقف وحيداً أمام النافذة  
لا أنتظر صديقاً ولا صديقاً.  
السهل كله مغطى  
بكس ناعم وطري  
والأشجار فرسان  
اجتمعوا في بستاننا.  
في مكان ما ينتحب  
طائر ليلي مشؤوم  
والفرسان الشجريون  
يبنزون وقع السنابل  
وهاهو السود ثائية  
يجلس علي أريكتي  
رافعاً قليلاً قبعته العالية  
وثانياً طرف سترته بإهمال.  
( اسمع، اسمع! -  
يفح وهو يحرق إلى وجهي  
منحنياً فوقي  
أكثر فأكثر -  
أنا لم أر  
بين الأوغاد  
من يعاني من الأرق  
بمثل هذه المجانية والغباء.

آه، لنفرض أخطأت!  
فالليلة مقمرة.  
مالذي يحتاج إليه بعد،  
العالم الصغير الثمل بالنعاس؟  
لعلّ "هاستاتي" مرأ  
بفخذيها العبلتين  
وتشرع تقرأ لها  
غنائياتك الحزينة الميمّة؟  
آه، أنا أحب الشعراء!  
أناس مسلون.  
دائماً أجد فيهم  
قصة مألوفة للقلب:  
كيف يجلس مسخ طويل الشعر  
إلى طائفة وجهها مليء باليثور  
يحدثها عن خلقها الكون  
وهو ينزف شبقاً.  
لا أعرف أين، لا أذكر  
في قرية ما  
ربما في كالوغا  
وربما في ريزان  
كان يعيش صبي  
في أسرة فلاحية بسيطة  
شعره أصفر  
وعيناه زرقاوان...  
وهاهو يصبح بالغاً

وإلى هذا شاعراً  
بمقدرة وإن لم تكن كبيرة  
إلا أنها ساطية.  
وكان يدعو امرأة  
تجاوزت الأربعين (١)  
بالبنية الخبيثة  
ويناديها حبيبتي.  
(( أيها الشخص الأسود!  
أنت ضيف جد ثقيل  
لقد اشتهرت بهذا  
منذ زمان طويل))  
أنا مسعور، مهتاج  
وعصاي تطير  
إلى وجهه مباشرة  
إلى مفرق الحاجبين



.....

..... القمر مات  
وازرق الفجر في النافذة  
آه، أيها الليل!  
مالذي، أيها الليل، اقترفته؟  
إنني أقف بقبعتي العالية  
لا أحد معي.  
أنا وحدي...  
ومرأة مهشمة...



(١) إشارة إلى ليسيديورا دونكان (١٨٧٧-١٩٢٧) الراقصة الأميركية الشهيرة، وزوجة يسينين الثانية (من ربيع عام ١٩٢٢ إلى خريف ١٩٢٣).

### تعقيب:

كتب الباحث والناقد الأدبي الروسي " أنا تولي فولكوف " عن قصيدة " الشخص الأسود " تحت عنوان: " المبارزة المأساوية " في سياق دراسة مطولة عن سيرة الشاعر وإبداعه:

" إذا كانت قصيدة " أنا سنيغينا " هي القمة المتألقة في غنائية سيرغي يسينين الوطنية فإن ثمة صخرة ضخمة ومتجهمة تشمخ إلى جانبيها هي قصيدة " الشخص الأسود " التي تجسدت فيها آلام روحه.

فالمسنوات الأخيرة من عمر الشاعر التي اتسمت بالنهوض الفكري و"المعلمية" الناضجة كانت في الوقت ذاته حقبة معاناة نفسية لم تعبر حتى غنائياته الحميمة عن كل أبعادها.

وجاءت قصيدة "الشخص الأسود" كتعبير واضح عن حالة الشاعر النفسية آنذاك. وقد أولى دارسو إبداع الشاعر تحديد تاريخ كتابة القصيدة أهمية كبيرة واختلفوا فيه.... ولكن من الثابت بدقة أن فكرة القصيدة برزت لدى يسينين في أواخر عام ١٩٢٣، وأنه عمل في كتابتها أكثر من سنتين. ويشهد أوستينوف وأسييف أن القصيدة، حتى بعد مرور هذه المدة الطويلة، لم تكن قد اكتملت تماماً، وأن بعض الأماكن فيها كان الشاعر " يغمغمها " عند القراءة محافظاً على الوزن، ومن المعروف أيضاً أن يسينين بذل جهداً مكثفاً في ١٤ و ١٣ تشرين الثاني عام ١٩٢٥ لإكمال تنقيح القصيدة. (١).

(١) - تقول صوفيا تولستايا (وهي حفيدة الكاتب العظيم ليف تولستوي وزوجة يسينين الثالثة بعد رايخ ودونكان، وقد اهتم بها في حزيران ١٩٢٥):

ولكن ليس من العدل الحكم على التطور الفكري الإبداعي لدى يسينين انطلاقاً من قصيدة \* الشخص الأسود \* كما أنه ليس من الأنصاف الحكم عليه انطلاقاً من مجموعة \* موسكو الخمارات \* والعدد الكبير من الأشعار الغنائية الموسومة بخيبة الأمل في قواه الذاتية، وبمشاعر الإحباط واليأس.

لقد آن الأولان لندرك في النهاية أن إبداع يسينين كان متناقضاً، وأن الشاعر لم يكن يتسم بالتماسك في نفسيته ومشاعره وعلاقته بالواقع. كتب أسيف متحدثاً عن قراءة يسينين للقصيدة قبل أسبوعين من وفاته أنه شاهد ((وجه الشاعر الإبداعي المغسول ببرد اليأس، وقد تألق فجأة من الألم والخوف من صورته التي انعكست أمامه... سقط قناع الإبتسامة والبساطة عن الشعور بالوحدة. ظهرت أمامنا الحياة الثانية المعذبة للشاعر الذي يشك في صحة طريقته، ويحن إلى "عدم حذق النفس" التي لا تريد أن تظهر إلا كما هي في الحقيقة)).

..... كان يسينين يصارع العلة والضعف والعادات السيئة المستحكمة، وقد طاب العون أكثر من مرة، ولكن ينبغي الاعتراف بأن هذا العون لم يقدم له في الوقت المناسب وبالقدر الكافي لإنقاذه. كثيرون تحدثوا عن أن يسينين كان يبحث عن المساعدة، ويريد الكفاح. وقد تحدث لوناتشارسكي عن هذا بتأثر شديد: "كان يطلب أن يمدوا له يد العون لأنه كان كبطل القصة الانكليزية الشهيرة، قد سمح في البداية بملء إرادته وحرية

\* طلبت هيئة تحرير مجلة \* العالم الجديد \* من يسينين في تشرين الثاني ١٩٢٥ إعطاءها عملاً جديداً كبيراً. ولما لم يكن لديه أعمال جديدة فقد قرر أن ينشر قصيدة \* الشخص الأسود \* فعمل في تنقيحها خلال أوسيتي ١٢ و ١٣ تشرين الثاني ونشرت المخطوطة بتعديلات كثيرة.... ووجد الأشخاص الذين سمعوا القصيدة منه أن النص أقصر من أقل مأساوية من الذي كان يقرؤه يسينين سابقاً \*.

لقد العبت والمجون أن يدخل كيانه، ثم وقع فيما بعد فريسة بين برائته.....  
كان يمينين يريد أن يعيش كإنسان حقيقي أو لا يعيش بالمرءة.

إن ازدواج شخصية البطل الغنائي في القصيدة يتسم بطابع خاص  
يختلف، مثلاً، عن ازدواج بطل قصة " المثل " لدوستوفسكي فغوليادين الكبير  
يتقزز من " مثله " غوليادين الصغير، ولكن في الوقت نفسه يحسده. أما "   
الشخص الأسود " فلا يثير في نفس الشاعر سوى مشاعر الإشمئزاز  
والكرهية. وغوليادين الكبير، مع أنه يدرك أن " مثله " يجسد شرور الحياة،  
مستعد للاتفاق معه، إذ لا مخرج آخر لديه..... وتتمثل فظاعة وضع بطل  
دوستوفسكي في أن " مثله " الذي يحل محله ويتصرف بما يخالف ضميره  
هو ثمرة الصراع من أجل البقاء. أما " الشخص الأسود " فقد أصبح " مثلاً "   
للشاعر دون أي إكراه من الظروف الخارجية، وإذا فإن الشاعر لا يمكنه أن  
يلوم إلا نفسه . ومع ذلك فثمة شيء مشترك في تلك الظروف التي ساعدت  
على ظهور الازدواجية في نفسية غوليادين وبطل قصيدة " الشخص الأسود   
". وهذا الشيء المشترك فجده أيضاً عند أكاكي باشما تشكين في " المعطف "   
لغوغل وعند ماكار ديفوشكين في " الناس الفقراء " وعند بروخار تشين في "   
السيد بروخار تشين " لدوستوفسكي وسواهم. وهذا الشيء المشترك هو " عدم   
حرق النفس " فذوو " النفوس غير الحاذقة " يضيعون في مواجهة الوقاحة   
والغرور والزيف والخداع، وهم إذ يعانون من الحرج المؤلم إزاء ما هو   
غريب تماماً عن طبيعتهم وخلقهم يقسرون أنفسهم على التكيف مع هذا   
الغريب حتى لا يبدو وكأنهم يتحاشون الناس ذوي النفوس " الحرة " الطليقة   
التي تتحدى المجتمع، وهي ليست، في الحقيقة، سوى عبدة لأسوأ ما في هذا   
المجتمع.

كان الشاعر يحس بوحدة مفاجئة عندما يجد نفسه يتعامل مع أشخاص  
يعانقونه بأيد قذرة، ويملكونه ليقفوا تحت أضواء الشهرة بجانبه ويقدمونه  
كواجبة لترويج أفكارهم الغثة.

ولم يستطع الفنان الملهم أن يظل طويلاً في إيسار الزيف والصدقة المصطنعة (والإيماءات المتكلفة) والعلاقات الغرامية الخالية من الحب. كان يثق بالناس، يخلع عليهم صفات ليست فيهم، وعندما كان يخيب أمله فيهم، كان يعاني بقسوة.

.....ومهما بدت المفارقة صارخة فإن قصيدة "الشخص الأسود" تشف عن وعي الفنان بالواجب والمسؤولية، ولو أن يسينين لم يحاكم نفسه بصرامة وانطلاقاً من مبادئ أخلاقية راسخة لكانت القصيدة قد كتبت بشكل آخر أو لم تكن لتكتب بالمرّة.....

### من شهادات معاصري الشاعر:

\* كتب غوركي في إحدى رسائله عن مأساة انتحار يسينين:

"إنها دراما تتطوي على عبوة عميقة المغزى لا تقل قيمة عن أشعار يسينين. لم يسبق للقرية قط في صدامها مع المدنية أن حطمت جبهتها بمثل هذه الفعالية المؤثرة وهذا العذاب. وستكرر هذه الدراما مرات عديدة".

\* كما وصف غوركي مأساة يسينين في رسالة إلى رومان رولان بأنها "دراما فتى قروي، رومانسي وغنائي، تدله بعشق الحقول والغابات وسماء قريته، والحيوانات والأزهار. وجاء إلى المدينة ليتحدث عن حبه المشبوب للحياة البدائية وعن جمالها البسيط".

\* وكتب من نا بولي إلى الكاتب البلجيكي فرانس ايلينس في بداية عام

١٩٢٦:

"تو تعرف يا صديقي أية أشعار رائعة وصادقة ومؤثرة كتبت قبل الموت، وأية قصيدة رائعة هي قصيدة "الشخص الأسود" التي نشرت للتو. لقد فقدنا شاعراً روسياً عظيماً".

\* وكتب الشاعر أسنيف عام ١٩٢٦:

" كا يمينين شاعر عصره ،وقد انقطع إبداعه بسبب صدامه مع الماضي لا مع المستقبل.إن بكاءنا على يمينين ليس بكاء على روسيا القديمة".

\* وكتب الشاعر والكاتب الكسي تولستوي:

" كان يلتهب إبان الثورة،واختلج في ظروف الحياة اليومية العادية.لقد خرج من القرية ولم يصل إلى المدينة.وكانت أعوام حياته الأخيرة تبديداً لعبقريته.كان يبذل نفسه.وكان عند كتابته الشعر كأنه ينثر بحفنتيه ذخائر نفسه.

أرى أن الأمة يجب أن تلبس ثياب الحداد على يمينين".

## من مجموعة (ألحان فارسية)²

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakdi.net>

أنا لم أذهب قط إلى البوسفور

لا تسأليني عنه..لا تسألني

في عينيك أنتِ شاهدتُ البحر

يتأجج ناراً زرقاء.

أنا لم أذهب إلى بغداد مع القوافل

لم أحمل إلى هناك الحرير والحناء

أتحني بقامتك الهيفاء الرائعة

(١) - نشر يمينين مجموعة "ألحان فارسية" (وهي تتألف من ١٥

مقطوعة شعرية) في أثناء وجوده في القفقاس بدءاً من "التأم جرحي القديم" في

٢٤/١٢/١٠

وانتهاء ب"أيتها البلاد الزرقاء المرحّة" في ١٠/٨/١٩٢٥.

دعيني استرح على ركبتيك.

أم أنك من جديد مهما رجوتك  
لا شأن لك بكل ما أرجوه  
و لا يهمك أنني في روسيا البعيدة  
شاعر معترف به ومشهور

بين حناياي تصدح أنغام التالينكا  
وفي ضوء القمر أسمع نباح الكلاب  
أفلا تريدن أيتها الفارسية  
أن تري تلك الربوع الزرقاء البعيدة؟

ليس الضجر هو الذي أتى بي إلى هنا  
بل أنت، أيتها الخفية، ناديتني  
ويداك اللتان تشبهان تمّنين  
ضمّتاني كجناحين

طالما بحثت في مصيري عن الهدوء  
مع أنني لا ألح حياتي السابقة  
قصّي علي شيئاً ما، أيا كان  
عن بلادك السعيدة المرحّة.

أخمدني في نفسي حنين التالينكا  
انشيني بأنفاس المفاتن الغضة  
كي أكف عن التثهد والتفكير والشوق

إلى فتاة الشمال البعيدة.

ومع أنني لم أذهب إلى البوسفور  
سأبتدع لك عنه الحكايا  
فعيناك أنت كالبحر  
تموجان بنار زرقاء.

٢٤/١٢/٢١

• • •

نضار القمر البارد  
رائحة الدفلى والمنثور  
ما أجمل التجوال وسط سكون  
البلاد الزرقاء الحنون

ARCHIVE

http://Archivebeta.org

هناك في البعيد البعيد بغداد  
حيث عاشت وغنت شهزاد  
لكنها الآن لا تحتاج إلى شيء  
فقد صمتت أوتار الحديقة منذ زمن بعيد

أطياف الأرض البعيدة  
تغطت بأعشاب المقابر  
لا تنصت يا عابر السبيل إلى الأموات  
ولا تتحنن فوق شهادات الأضرحة

انظر ما أجمل الدنيا حولك  
الشفاه تجذب بقوة نحو الورود

حسبك أن تغفر لخصمك بقلبك  
وستفعم الغبطة روحك

تمتع بالحياة مادمت حياً  
واغرق في العشق إذا أحببت  
قَبِلْ وامرح في نضار القمر  
وإذا أردت أن تبكي الأموات  
فلا تنغص بهذا على الأحياء

حتى شهرزاد نفسها كانت نغني  
ويردد معها نحاس أوراق الشجر:  
أولئك الذين لا يحتاجون إلى شيء  
لا يستحقون منا سوى الشفقة

ARCHIVE

٢٥/٤/١٣

تعقيب

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كتب الباحث والناقد الأدبي يغبيني ناوموف في دراسة مطولة عن  
حياة يسينين وشعره:

"مجموعة الأشعار هذه يمكن أن توحى بأن الشاعر قد كتبها في أثناء  
زيارته لبلاد فارس وبالفعل كان الشاعر عازماً على زيارة هذه البلاد، وقد  
تحدث عن هذا في رسائله التي كتبها خلال عام ٢٤-١٩٢٥... إلا أن  
الظروف حالت دون تحقيق الأماني. وعوضاً عن ذلك قام الشاعر برحلات  
طويلة الأمد إلى القفقاس. واطلع هناك على أعمال شعراء عظام من الشرق:  
الفردوسي والخيام وسعدي. وقد ذكرهم أكثر من مرة في "الحنان فارسية".  
إن أعمال هؤلاء الشعراء الغنائية تتطوي دائماً على أفكار فلسفية، وهي  
مفعمة بحب الحياة، وتمتاز بالنظرة التفاضلية إلى العالم... ومشاعر الحب فيها



تمتزج بمشاعر الصداقة نحو المرأة. وتخلو من الأهواء الجامحة التي تدمر النفوس، إنها دائماً نيرة وطبيعية، لا تشوبها عاهة، ولا يشوهها شذوذ.

ولذا فإننا لا نصادف في "ألحان فارسية" أي أثر للتفاصيل المباشرة الفجة التي تشوب أشعار مجموعة "موسكو الخمارات". فالحب هنا ليس "الرعشة الجسدية" ولا "الوصل المتأجج" والسمة الأكثر طابعية في "ألحان فارسية" هي إبراز الجانب الشعاري في الحب، وهي السمة المميزة في الشعر الكلاسيكي، ولذا جاءت هذه الأشعار بمثل هذا النقاء وهذه الشفافية، وجاءت المشاعر والألوان فيها مشرقة على هذا النحو. وما يلفت النظر في هذه الأشعار هو أن ما كان يهم يسينين ليس الزخرفة الشعرية الشرقية بحد ذاتها، بل العواطف والأفكار والأمزجة الشعرية الشرقية. لذا فإن "الألحان" تخلو من الإحكام المتكلف للسماة الشرقية المثيرة بغرابتها... فالشاعر يحاول النفاذ إلى جوهر الشعرية الشرقية وينوع "الحانة" على "مقاماتها" ولكن بأسلوبه الخاص. ومن هنا تبرز خاصية أخرى تصم "الألحان" بميسمها، وهي توجه هذه المقطوعات نحو الحاضر والاهتمام بالحظة الراهنة الحية...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن "ألحان فارسية" هي لقاء حميم بين الشاعر والشرق، فالشاعر فيها يبدى اهتمامه الحيوي بأناس الشرق وعاداته وتقاليده وشعره وكل جديد فيه. كما أنه يفترض وجود اهتمام مقابل فيتحدث بحماسة عن وطنه روسيا. وتسود جو المجموعة كلها مشاعر الصداقة والحب بين الناس هنا وهناك.



للشاعر :

النمساوي إريش فريد

■ ترجمة د. عبده عبود ■

الأبواب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الكسالى ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالم مُجداً  
القييخون ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالمُ جميلاً  
المجانين ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالمُ معافى حكيماً  
المرضى ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالم معافى  
الحزاني ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالم مرحاً  
المسنون ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالم فتياً  
الأعداء ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالم ودوداً

الأشجار ينبغي أن يُذبحوا  
ليصبح العالم طينياً  
كذلك فإن ساعة الموت قد ترسلنا  
في سنّ الشباب إلى فضاءات جديدة ،  
إلا نداء الحياة الموجه إلينا لن ينتهي أبداً ..  
هيا إذن ، يا قلب ، ودّع واشف !

## ٢ - حديث عن الأشجار

منذ أن شذّب البستاني الأغصان ،  
أصبحت تفاحاتي أكبر ،  
ولكن أوراق شجرة الإجاص  
مريضة ، إنها تذبل .  
في فينتام جُرِدَت الأشجار من أوراقها .  
أطفالي كلهم أصبحاء  
ولكن ابني الأصغر يسبّب لي متاعب ،  
فهو لم يتأقلم  
مع المدرسة الجديدة .  
في فينتام الأطفال ميّتون .  
سقفي صلح بشكل جيّد  
ولم يبق سوى أن تحرق إطارات النوافذ وتُدهن ،  
لكن أفساط التأمين ضدّ الحريق  
زادت بسبب ارتفاع أسعار البيوت .  
في فينتام البيوت أنقاض .  
يا له من واعظ ممل !  
مهما كان الموضوع الذي يتحدّث المرء عنه

فإنه يتطرق إلى فييتام.  
للوحد منا الحق في أن يرتاح في هذا العالم.  
في فييتام ارتاح كثيرون  
أنتم الذين أرحتموهم.

## مراحل

مثلما تذبل كل وردة ويتفتح كل شياح  
مفسحاً المجال للشيوخوخة، تزدهر كل مرحلة من مراحل الحياة،  
وتزدهر أيضاً كل حكمة وفضيلة  
في زمانها ولايجوز أن تدوم  
يجب أن يكون القلب عند كل نداء حياة  
مستعداً للوداع والبداية الجديدة،  
كي ينتقل بجساره وبلا حزن  
إلى ارتباطات جديدة أخرى.  
فكل بداية تتطوي على سحر  
يحمينا ويساعدنا في أن نحيا.  
ينبغي لنا أن نجتاز ونحن مبهجون فضاء بعد فضاء،  
وآلا نتعلق بأحد منها تعلقنا بوطن،  
فروح العالم لا تريد أن نقيّدنا وتضيّق علينا،  
بل تريد أن ترفعنا مرحلة مرحلة وأن توسّع علينا.  
مأن نستوطن بيئة حياتية  
ونألفها، حتى يوشك التراخي أن يحل،  
ولا يقدر على أن ينتزع نفسه من الاعتياد القاتل  
إلا من كان مستعداً للانطلاق والسفر.  
كذلك فإن ساعة الموت قد ترسلنا

في من الشباب إلى فضاءات جديدة،  
إلا أن نداء الحياة الموجّه إلينا لن ينتهي أبداً...  
هيا إذن، يا قلب، ودّع واشفأ !

### \* هامش:

الأديب الألماني هرمان هيسه (HERMANN HESSE) يعدّ من أبرز  
أعلام الأدب الألماني في هذا القرن ولد سنة ١٨٧٧ في مدينة كالف  
(CALW) في جنوبي ألمانيا، وتمرد في وقت مبكر على الأساليب التربوية  
المتبعة في المدرسة فغادرها وعمل في مهن مختلفة إلى أن تفرغ للأدب.  
وفي عام ١٩١١ سافر إلى الهند ونهل من ثقافتها الشرقية وفي مقدمتها  
(حكمة الحياة). اشتهر هيسه كروائي وقاص، ومن أشهر رواياته: "ذنب  
البوادي" و"لعبة الكريات الزجاجية" كلاهما مترجمتان إلى العربية. كتب  
الشعر أيضاً، وقصيدة "مراحل" (STUFEN) أو "درجات" نضعها اليوم في  
منازل القارئ العربي، تعدّ واحدة من أشهر قصائده.

غني عن الشرح أن الشعر الغنائي والوجداني يستعصي على  
الترجمة، حتى عندما يتصدى لك المصممة أديب أو شاعر. فالشعر هو أكثر  
الأجناس الأدبية ارتباطاً باللغة ووظيفتها الجمالية. وهو يمارس تأثيره في  
نفوس المتلقين من خلال الإيحاءات التي تنيرها لغته في تلك النفوس. في  
ضوء ذلك فإن ترجمة النص الشعري بصورة تحقق "التناظر" أو "التعادل"  
المعنوي والجمالي بين النص المترجم والنص الأصلي أمر متعذر مهما كان  
المترجم موهوباً

والسؤال هل ينبغي أن تدفعنا هذه الحقيقة إلى الكف عن ترجمة  
الشعر؟



## قصائد :

# لفياض خميس

■ ترجمة رفعت عطفة ■

يخطر لي أن ابن الراعي، عندما تتاح له فرصة أن يصبح شاعراً، يستحوذ على رهاقة الطبيعة بكل أبعادها وأن "فياض خميس" الشاعر الكوبي ابن الراعي اللبناني الذي طفح شعره بإنسانية قيد التحقيق، إنسانية يعيشها في داخله ويصبو إلى أن تصبح شاملة.

ولد "فياض خميس" في (أوخاكا لينيفته) القرية الضائعة في ولاية ثاكتيكاس المكسيكية، في عام ١٩٣٠ وتوفي في هافانا عام ١٩٨٨. له انطولوجيا ثنائية: "الأهواب والغبار" (١٩٥٤)، "زمية حجر" (١٩٦٢)، "من أجل هذه الحرية" (١٩٦٢)، "الجسور" (١٩٦٢) ومنه اخترنا هذه القصائد، و"وكسرت القضببان" (١٩٦٦). ترجمت أعماله إلى أكثر من عشرين لغة.

## - قصائد -

الحمائم، القَطَطُ تغفو.

غداً ضوء الكوّة

يقطع الأشياء إلى جزئين.

ستهمم القَطَطُ مرةً أخرى فوق أسطح البلور،

وستنفضُ الحمامُ أجنحتها في مواجهة السماء القذرة.  
على الطاولة الخبز اليابس، الكتب، المحبرة  
الذبابية اليومية ورغبة رهيبية بالحرية،  
على الطاولة، على حذائي وحتى سماء  
كوبا الساطعة.  
تعال! لنقول لي البارحة وأنا سأقول لك غداً  
فرائحة توت الأرض تملأ قلبي.  
حرٌّ وريح،  
شربتُ بيذة وقهوة.  
روحي خليج  
دائماً فيه زورق يمضي.



لا أعرفُ عيني هذا الذي جلسَ نواً  
على كرسي كهربيائي،  
مُحاولاً أن يبدو هادئاً.  
لا أعرفُ عيني الطفل الذي سقط  
تحت عجلات سيارة  
حين كان يجري خلف كرتبه  
المشتعلة مثل برتقالة ناضجة.  
لا أعرفُ، لم أعرفُ أنني أدولف هينتر.  
لا أعرفُ ساقي النعامة.  
لا أعرفُ يدي البخيل ولا المسدس  
الذي به رفعوا غطاء الدماغ.  
لا أعرفُ نجوم الجنوب.

لأعرفَ الجارَ الذي لا يريدُ أن يُلقَى علينا  
تحيةَ الصباح.  
لأعرفَ شيئاً آخرَ غيرَ القميص الذي فيه أعيشُ  
وصوتاً يرنُّ إلى جانبي مثل جناحي  
وَشَقْ طَرِيقَهُ في المطر.

## - حكاية من رماح -

ينمو الليلُ في القنينةِ  
التي على الطاولةِ  
مثلَ سفينةٍ شرّاعيةٍ  
يُطلقها البحارةُ في وجه الزمن.  
تمتدُّ من نعلتي وحتى برج الكنيسةِ  
قصةُ ضجرٍ طويلةٍ.  
تهزُّ الريحُ أسلاكاً كهربائيةً  
لا يلتفتُ حوّلها شيءٌ،  
لاخرقة ولا طائرة ورقية.  
يهتزُّ النورُ على جبين الورق المريضِ.  
يغزو حُبابُ القمرِ غرفةَ الجارِ.  
لأحد يستطيعُ أن يمنعَ هذه الحشراتِ من الولوجِ.  
لأحد يستطيعُ أن يكسرَ عظامَ الصيفِ.  
والحُبابُ تعبرُ الروحَ  
كما يعبرُ النورُ أقواسَ تشاليس الخربة.

## - على البلور -



يرتعشُ العشبُ والسنابلُ في الظل.  
أحدُ يعبرُ صافراً، ويدأءُ في الهواء،  
أغنيةٌ تفتتحُ بذرة الصيف.  
والشمسُ لم يبقَ منها غيرُ ومضةٍ في ورقةٍ عالية،  
عالية.  
ذهبتِ الكلابُ، والشحاذون ليناموا  
وجيكِ راح يرتسمُ في نافذتي.

## - حكايةٌ عربيةٌ من أجل مريانيك -

يامريانيك، أنتِ صامئةٌ والحمائمُ تشربُ  
من عينيك.

كلُّ نظرةٍ منك سَقَطَتْ في السماء مثلَ ثمرة.

دعيني أحكي لكِ حكايةً وأنا راوٍ سيء.

قَصَصِي تبدأ أحياناً من نهايتها.

أحكي أحياناً أشياءً في غايةِ الجدة

أو أشياءً لم تكتسبِ بعدُ لونَ الواقع.

حلاوة صمغكِ تغذي كلماتي.

حكايتي تبدأ تأخذُ شكلَ حكايةٍ لكِ.

كان ياما كان،

كان هناكُ لصٌّ في شوارع باريس

يُدعى ابن الصابوني.

وكان هناكُ صبيبةٌ تسيرُ في شارع

سان جرمان.

كانت بيضاءً مثلكِ وشعرُها مثلُ العسلِ

على لسانِ طفلٍ.

هي كانت تسيرُ بسرعةِ وابن الصابوني خلفها  
وفي كلِّ عينٍ خنجرٌ.  
هل تسمعينني، يامريانيك؟ اللصُّ كان ينتهزُ  
اللحظةَ المناسبةَ،  
والصبيّةُ لا تلتفتُ، لا تريدُ أن ترى  
ذلك الشبح المُهذَّب.  
أدركها أخيراً في شارعٍ مقفر.  
هي كانت ضائعةٌ لا تستطيعُ أن تصرخَ،  
وعيناها تريانِ خنجريّ اللص.  
وابنُ الصابوني قالَ لها بسرعةِ أجيبك،  
لكنها تبخرتُ في تلك اللحظةِ مثلَ نجمةٍ فوق النهرِ  
وجسَدُ اللص انهارَ  
على الإسفلتِ مثلَ انعكاساتِ بنفسجيةٍ.  
مسكينُ ابنِ الصابوني  
قتله طيران النجمةِ  
التي كاد يمسكُ بها.  
كان جسدهُ مسجى قرب ساحَةِ سانْ - أندريه - ديز آرْت  
خنجرًا عينيهِ كانا قد فقدَا بريقهما.  
في جيوبهِ وجدوا مائةَ قصيدةٍ حبٍّ  
لتلك الفتاةِ التي كانتُ تدعى كينيرامُ.  
لأدري ماإن كنتِ تسمعينني، يامريانيك.  
في باريس تحدثُ أشياءَ غريبةَ.  
يتجرجرُ الجمالُ أحياناً في الشوارعِ  
تحت الأشجارِ، هباتٍ  
من نار الخريف، أوراقٍ لامصيرٍ لها.

أنتِ صامئةٌ وأنا أحكي لك حكايةً.  
والحمائمُ التي كانت تشربُ من عَيْنِيكَ تُحَلِّقُ  
الآن فوق السين.  
إنَّها أولُ نجوم الليل.

## - انتخاب القصيدة الشاب جار - بيير ليبيتيت في صحاري الجزائر -

إلى فليكس بيتا رودريغيث



في جيب قميصي الأيسر  
أحملُ صورةَ خطيتي وعلبةَ سكاكر  
أهدتها أمي. <http://Archivebeta.Sakhrat.com>  
على كتفي أحملُ بندقيةَ رهيبةً،  
بندقيةٌ هي في كلِّ مرَّةٍ أكثرُ ثقلًا  
لأنني لأدافعُ بها عن وطني  
بل أقتلُ من يريدون أن يكون لهم وطن.  
لأعلمُ ما إذا كنتُ سأعودُ ذات يومٍ  
إلى بيتي وردي السطح.  
بعضهم سيعودُ بميدالياتٍ  
وآخرون سيعادون إلى قراهم  
في البرادات ذاتها  
التي تأتي باللحم وتمويناتٍ أخرى إلى الجبهة.  
ربُّما رميتُ أربعةَ عشرَ نجمًا من السماء بالرصاصةِ

كانبها أربع عشرة حمامة دامية.

قاتل الرقة

قاتل الأشجار

قاتل، قاتل السماء.

لم يأتوا بي إلى هنا للخب

بل لأصرخ بكلمة الموت

من فوهة بُدقيتي.

في كل أذن أدخلوا تمثال جنرال

كي لا أستطيع أن أسمع صيحات فرح

الذين يقاتلون على الجانب الآخر من الأشجار،

ويسقطون أحياناً على الأرض مثل القمح.

ستمحو الأمطار آثار حذائي

لكنها لن تمحو طابع جريمتي الأحمر.

سواء أكنث قاتلاً، قاتلاً مزيناً بالأوسمة أو متنجساً

ستبقى هناك دائماً حبة رمل ماطخة بالدم.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## - أغنية الجلام -

الجلاد بداعب ورده

والوردة تملأ بعيقها وجه الجلاد.

بدت السماء اليوم قطناً، بينما العصافير تحوم

فوق القبعات اللامبالية.

لا أحد ييمه أن يحط عصفور

على تمثال بلزك

لأحد ييمه أن بيرتوت بريخت قد مات،

لأحد ييمه أن تملىء الأرض بالقضاة

والموسيقين والمجرمين.  
النار تبتعد عن العالم والصيف يحتضر  
وهذا هو أهمُّ فالأطفال يحتاجون للشمس،  
والشباب والشيوخ أيضاً،  
أشجار السيبا وطيور مالك الحزين تحتاج للشمس.  
يحتضر الصيف فوق أحجار نوتردام القديمة.  
الصيف يحتضر فوق ظم أسنانها فوق سيارتها  
فوق قوانينها الزائفة.  
سيموت الصيف.  
الجلاد يداعب وردة  
والوردة تملأ بعيقها وجه الجلاد  
بطريقة ما أنت جلادٌ وقديسٌ  
وجلادٌ جلادٌ وقديسٌ.  
هذا ملتبسٌ والمحامون ينشرون على أنفسهم  
جناحاً أسود.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقول إن الله يُعاقبنا بهذا الوقت الماطر  
أيضاً جريمة.  
وأنا لست قاتلاً لأن كلماتي تقطع  
عنق جنرال.  
بدت السماء اليوم قطناً بينما العصافير  
تحوم فوق القبعات اللامبالية.  
عصفور يمر الآن وفي منقاره قشة ذهبية  
ثم آخر يحمل تحت جناحيه جثة النهار الشاحبة.